



**FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DE
RONDÔNIA**

**NÚCLEO DE CIÊNCIAS HUMANAS
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS**



DENISE JOCASTA PEREIRA

NOVE NOITES, NINE NIGHTS E UM MISTÉRIO:
A tradução na composição da imagética amazônica

Porto Velho – RO

2016

NOVE NOITES, NINE NIGHTS E UM MISTÉRIO:
A tradução na composição da imagética amazônica

DENISE JOCASTA PEREIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado Acadêmico em Letras da Fundação Universidade Federal de Rondônia – UNIR, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Luis Eduardo Fiori.

Linha de Pesquisa: Estudos de Cultura e diversidade cultural.

Porto Velho – RO

2016

FICHA CATALOGRÁFICA
BIBLIOTECA PROF. ROBERTO DUARTE PIRES

P436n

Pereira, Denise Jocasta

Nove noites, Nine Nighths e um mistério: a tradução na composição da imagética amazônica/ Denise Jocasta Pereira.- Porto Velho, Rondônia, 2016.

97 f.

Dissertação (Mestrado em Letras) Fundação Universidade Federal de Rondônia / UNIR.

Orientador: Prof. Dr. Luís Eduardo Fiori

1. Amazônia- cultura. 2. Imagética. 3. Nove noites- tradução. I. Fiori, Luís Eduardo. II. Título.

CDU: 81:82

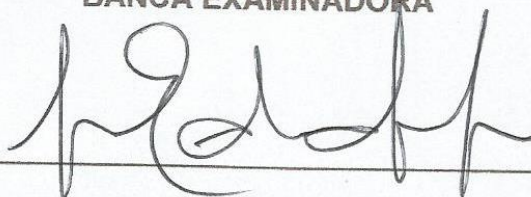
Bibliotecária Responsável: Cristiane Marina T. Girard CRB11/897

DENISE JOCASTA PEREIRA

**NOVE NOITES, NINE NIGHTS E UM MISTÉRIO:
A tradução na composição da imagética amazônica.**

Dissertação apresentada ao Mestrado Acadêmico em Letras da Fundação Universidade Federal de Rondônia como parte dos requisitos para obtenção do Título de Mestre em Letras.

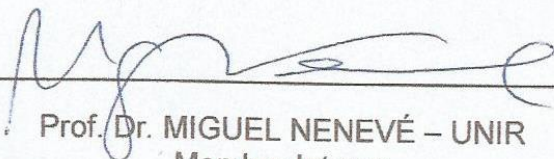
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. LUIS EDUARDO FIORI – UNIR
Orientador



Profa. Dra. ANDRÉA MORAES COSTA – UNIR
Membro Externo



Prof. Dr. MIGUEL NENEVÉ – UNIR
Membro Interno



Prof. Dra. ODETE BURGEILE – UNIR
Membro Suplente

PORTO VELHO - RO
JUNHO – 2016

DEDICATÓRIA

À minha amada e honrada mãe, Huda Monthay, que acompanhou minhas angústias, me amparou em momentos de fraqueza e dedicou-se à minha educação e formação humana e profissional.

AGRADECIMENTOS

Havia um sábio muito sábio, então um homem disse: “Eu vou pegar esse sábio! Vou colocar esse passarinho em minhas mãos e perguntar a ele se o passarinho está vivo ou morto! Se ele me disser que está vivo eu aperto o passarinho até matá-lo, se ele disser que o passarinho está morto eu deixo o passarinho vivo!” Então ele falou para o sábio: “Você se diz ser sábio, então o passarinho que está em minhas mãos está vivo ou morto?” E, surpreendentemente o sábio respondeu a ele: “A RESPOSTA ESTÁ EM SUAS MÃOS!”

Saí do interior de Rondônia aos 18 anos de idade para cursar Letras Inglês na Universidade Federal de Rondônia, mas nos primeiros dias que me encontrei na capital, a saudade da família e o medo do que o futuro poderia me reservar em uma cidade diferente da minha quase me fizeram desistir. Saí de casa com o desejo de seguir a vida acadêmica, já pensando em um possível mestrado e doutorado. Eu sabia o que eu queria, mas esses sentimentos repressivos tomavam conta de mim. Foi então que minha segunda família, aqueles que me acolheram em Porto Velho nos meus primeiros meses, me chamaram para uma conversa e me contaram essa história! De fato, a resposta estava em minhas mãos! Mas eu não a teria percebido sem a ajuda de vocês, Juliana e Jean Medrado. Serei eternamente grata a vocês dois!

Agradeço

A Deus, por me dar força e me amparar nos momentos difíceis.

À Universidade Federal de Rondônia, por ter me proporcionado a oportunidade em cursar a graduação em Letras Inglês e também o Mestrado em Letras.

À CAPES pelo apoio financeiro que me possibilitou adquirir muitos livros.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Luis Eduardo Fiori, que, além de portador de grande sabedoria, foi o mais paciente e dedicado de todos, por vezes me motivou, me cobrou, e me fez acreditar em mim. Bem mais que meu orientador, se tornou um exemplo de humildade e inteligência, além de um grande amigo.

À minha mãe, Huda Monthay, que sempre me apoiou e é um exemplo de mulher determinada, guerreira e independente, sem dúvidas, a minha maior inspiração.

Ao meu pai, Luiz Alceu Pereira, que, pela ausência, me ensinou a valorizar os poucos momentos que desfrutamos juntos, e que em minha adolescência me aconselhou a nunca deixar de estudar, pois essa era a herança que ele poderia me oferecer, isso me motivou muito.

Aos meus irmãos, Jonathan Tiago, Luiz Douglas e Leandro, a todos os meus tios, em especial ao Gedair, Ednalda, Cati Silene e Raquel, e a todos os meus familiares, pelo incentivo, apoio e confiança.

Ao meu amigo e anjo da guarda, Adamor Silva Lima, por ter feito parte dessa minha conquista, por ter presenciado e respeitado as minhas limitações, por ter acreditado em mim, e principalmente por ter me impulsionado nos momentos mais difíceis.

À minha segunda família Jean, Juliana, Dilma, Ingrid, Yasmin Dalosto Medrado, que me acolheu no início dessa caminhada e me mostrou que a resposta estava em minhas mãos, eu só precisava escutá-la!

À minha amiga Elizete Gonçalves, por ter me ajudado a ter suporte emocional durante todo o percurso do mestrado, pelos direcionamentos acadêmicos, revisões e contribuições. Serei eternamente grata ao seu profissionalismo e humanidade.

À minha orientadora da graduação e eterna amiga, Maria Alice Sabaini de Souza, exemplo de humildade, inteligência e companheirismo.

Aos meus *teachers* e amigos Eugênio, Cristina e Fernanda, por terem contribuído para o meu desenvolvimento na língua inglesa, e terem sido mais do que professores, mas também amigos e conselheiros.

À professora Andréa Moraes que acreditou em mim e me inseriu no ramo da tradução, uma profissional admirável e que tenho como exemplo.

À professora Odete Burgeile, pelo incentivo durante a graduação e o mestrado, pela confiança, carinho e amizade.

À professora Carla Martins, uma profissional ímpar, sensível aos alunos, que me direcionou durante o estágio em Linguística Aplicada, me motivou e me inspira.

Aos meus amigos próximos, Michelem Leite, Bárbara Jaine, Cleber Moraes e Diane Moraes, que me incentivaram, presenciaram minhas dificuldades, as respeitaram e me impulsionaram através da amizade.

Aos amigos que o mestrado me proporcionou Maria Teresa, Vera Lúcia, Marcelo, Érica Cayres e Glória por terem me ajudado com materiais e sugestões/orientações e principalmente por terem me motivado em momentos muito difíceis.

Sem todos vocês eu jamais teria conseguido.

*Quando não se tem acesso à obra
fonte, a traduzida é a “original”.*

(André Lefevere, 2007)

PEREIRA, Denise Jocasta. *Nove noites, Nine Nights e um mistério: a tradução na composição da imagética amazônica*. 2016. 97 p. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Letras, Universidade Federal de Rondônia, Porto Velho, RO, 2016.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo analisar os marcadores culturais de representação do Brasil e a imagética da Amazônia no romance *Nove noites* (2002) do escritor brasileiro Bernardo Carvalho, assim como analisar sua tradução feita por Benjamin Moser, *Nine Nights*, a fim de identificar se elementos da cultura brasileira permanece no texto de chegada ou se houve substituição por elementos culturais norte-americanos. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica, de caráter descritivo explicativo que se embasa em teóricos como André Lefevere (2007), sobre os mecanismos de controle internos, Edwin Gentzler (2009) que apresenta reflexões contemporâneas sobre a tradução, Edward Said (1990, 1995) sobre pós-colonialismo, dentre outros. Com a análise da obra foi inferido que em *Nove noites* Buell Quain apresenta uma imagem estereotipada da cultura brasileira, em especial, da cultura indígena. O protagonista rejeita não só os costumes indígenas, como também as próprias línguas brasileiras (indígena e portuguesa). O tradutor de *Nine Nights* é um conhecedor da cultura brasileira, o que contribuiu para seu êxito na tradução. Por vezes, ele é notado na obra traduzida ao permitir que termos em línguas brasileiras sejam mantidos. É perceptível a atuação dos mecanismos de controle na obra traduzida e também o uso de domesticação e estrangeirismos de alguns termos.

Palavras-Chaves: Amazônia. Cultura. Imagética. *Nove noites*. Tradução.

PEREIRA, Denise Jocasta. *Nove noites, Nine Nights and a mystery: the translation in the composition of the Amazon rain forest imagery*. 2016. 97 p. Thesis (MS) - Department of "Letras" (Language and Literature), Rondônia State Federal University, Porto Velho, RO, Brazil, 2016.

ABSTRACT

This thesis aims at analyzing how Brazilian representation is devised and the resulting imagery of the Amazon rain forest in the novel *Nove noites* (2002) written by Brazilian writer Bernardo Carvalho, as well as, analyzing its translation by Benjamin Moser, *Nine Nights*, in order to identify if Brazilian cultural elements were misrepresented in the target text, that is to say, if they were surveyed by means of a North-American colonialist approach. The method used in the present work was the descriptive explanatory bibliographic research, based on theoreticians such as André Lefevere (2007) on the mechanisms of internal control, Edwin Gentzler (2009) who presents contemporary reflections on translation, Edward Said (1990, 1995) on post-colonialism, among others. Following the analysis of the novel, it was inferred that in *Nove noites* Buell Quain assessed Brazilian culture by means of stereotyped approaches, especially when addressing Indigenous culture. The protagonist refuses not only the Indigenous customs, but also Brazil's languages themselves (either Indigenous or Portuguese). The translator of *Nove noites* is experienced in Brazilian culture, and this fact contributed to his successful translation. He is usually noticed in the translated text when he allows terms in Brazilian languages to be kept. It is noticeable the performance of control mechanisms in the translated text and also the use of domestication and loan words.

Keywords: Amazon. Culture. Imagery. *Nine Nights*. Translation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 – Capa de <i>Nove Noites</i> – edição brasileira.....	56
Imagem 2 – Capa de <i>Nine Nights</i> – edição inglesa.....	58

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. PELOS CAMINHOS DA TRADUÇÃO.....	15
1.1 Língua: “coração da cultura”.....	15
1.2 Diversas concepções de tradução.....	19
1.3 O tradutor em questão.....	25
1.4 Interpretação e reescrita.....	28
2. A AMAZÔNIA “RE-TRADUZIDA”.....	35
2.1 Pós-colonialismo e Amazônia.....	36
2.2 <i>Nove noites</i> , de Bernardo Carvalho.....	39
2.2.1. O protagonista e seus possíveis conflitos.....	40
2.3 Retratos distorcidos da Amazônia.....	46
3. <i>NOVE NOITES</i> , <i>NINE NIGHTS</i> E UM MISTÉRIO: ANÁLISE COMPARATIVA.....	53
3.1 <i>Nine Nights</i> , tradução de Benjamin Moser.....	53
3.2 Elementos paratextuais.....	54
3.2.1 Elementos paratextuais de <i>Nove noites</i>	54
3.2.2 Elementos paratextuais de <i>Nine Nights</i>	57
3.3 Comparação das narrativas.....	59
3.3.1 Aspectos culturais nas obras <i>Nove noites</i> e <i>Nine Nights</i>	60
3.3.2 Aspectos relacionados à forma nas obras <i>Nove noites</i> e <i>Nine Nights</i>	69
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	87
REFERÊNCIAS.....	90

Introdução

A “Amazônia Legal” abrange nove Estados, sendo eles: Rondônia, Acre, Amazonas, Pará, Amapá, Roraima, Tocantins, Mato Grosso e parte do Maranhão. Tal esclarecimento se faz necessário para localizar o leitor sobre o espaço em que a obra a ser analisada nesta dissertação é narrada: no atual estado de Tocantins.

A Região Amazônica sempre despertou interesse nas pessoas por meio de relatos de viagem e publicações de livros. Seus mistérios, os mitos, a ideia de um possível paraíso, foram fatores que a tornaram atraente para europeus e norte-americanos. Houve, então, a intensificação de produções literárias e científicas acerca dessa região, principalmente, ao longo do século XX.

A Universidade Federal de Rondônia (UNIR) também colabora com o aumento de produções científicas acerca dessa região. E pesquisadores como os professores Miguel Nenevé, Luis Eduardo Fiori, Andréa Moraes da Costa, Odete Burgeile, Valdir Vegini, Sônia Sampaio, Nair Gurgel, Hélio Rocha, dentre outros, se dedicam a pesquisas no campo da linguística e da literatura sobre a e na Amazônia.

Dissertações de mestrado com ênfase na análise comparativa entre textos de partida e de chegada também são oriundas dessas pesquisas. Como exemplos, apresento a pesquisadora Klondy Lúcia de Oliveira Agra que escreveu a dissertação *Tradução e Representação da Amazônia: uma análise da obra de Charles Wagley, Amazon Town e de sua tradução para o português brasileiro* (2004), a pesquisadora e professora da Universidade Federal de Rondônia, Andréa Costa, autora da dissertação *A Dimensão da Cultura na Tradução: Uma Análise de The World is Burning: Murder in the Rain Forest e de sua Tradução para o Português* (2006), e também a pesquisadora Andréia Mendonça dos Santos Lima, que escreveu a dissertação *Tradução e pós-colonialismo: uma análise de Mad Maria de Márcio Souza e sua tradução para o inglês* (2013), todas sob orientação do professor Dr. Miguel Nenevé.

A partir do meu contato com os referidos estudos e pesquisadores e minha participação no grupo de pesquisa *Estudos Linguísticos, Literários e Socioculturais* (GELLSO), coordenado pela professora Dra. Odete Burgeile, senti motivação em estudar a temática tradução e Amazônia. Então, ao pesquisar livros de autoria brasileira sobre a Amazônia e com tradução para a língua inglesa, me deparei com o instigante título *Nove noites* cuja leitura fez-me considerar que poderia ser um bom

objeto de trabalho, por tratar-se de uma narrativa envolvente e que apresenta diversos elementos sobre a cultura brasileira, em especial, a indígena, que podem ser explorados dentro de uma perspectiva dos estudos pós-coloniais e também dos estudos da tradução.

A narrativa *Nove Noites* é de autoria de Bernardo Carvalho e narra a trajetória de um etnólogo norte-americano que, em meio a outros antropólogos, é enviado pela Universidade de Columbia ao Brasil para estudar tribos indígenas na década de 1930, período em que os Estados Unidos da América enfrentavam uma crise econômica e implantavam o *New Deal* (Tratado Novo). Sessenta e dois anos depois, o narrador da obra, ao ler um jornal, toma conhecimento do suicídio desse pesquisador em missão e busca investigar os possíveis motivos da misteriosa morte em terras brasileiras.

O etnólogo, Buell Quain, protagonista da obra, era orientando de Levi-Strauss e amigo de Ruth Benedict e havia realizado pesquisas em outras tribos antes de ser enviado ao Brasil. Depois de passar um tempo na tribo Trumai, aloja-se na tribo Krahô (atual Estado do Tocantins), demonstrando insatisfação e negação da cultura local, não come da mesma comida dos indígenas e se mantém isolado deles na maior parte do tempo.

Quain, apesar de jovem, sentia como se já tivesse vivido todas as experiências que a antropologia e a vida poderiam lhe proporcionar. Ele se suicidou a caminho da “civilização”, após pouco tempo de contato com as tribos indígenas brasileiras, quando retornava à cidade e deixou sete cartas, cada uma com uma justificativa diferente sobre sua morte. O enredo é construído por cartas e relatos que antecedem o trágico evento.

Em sua tradução para o inglês, pela editora Vintage em 2008, traduzido por Benjamin Moser, o romance é comparado (em um *promotional statement*¹, que será apresentado oportunamente) às lembranças da narrativa *Heart of Darkness* (1988) do escritor britânico Joseph Conrad, o que sugere a importância da obra, e a relevância de tomá-la como objeto desta pesquisa. Partindo desse pressuposto, o presente trabalho será relevante para a análise e discussão da tradução de obras sobre a Amazônia, e tem como objetivo analisar os marcadores culturais de representação do Brasil e a imagética da Amazônia no romance *Nove noites* (2002),

¹De acordo com Gerard Genette (2009).

assim como analisar sua tradução feita por Benjamin Moser, *Nine Nights*, a fim de identificar se elementos da cultura brasileira permanecem no texto de chegada ou se houve substituição por elementos culturais norte-americanos.

A obra escolhida, *Nove Noites*, funde ficção e jornalismo e busca investigar a morte de um estrangeiro (que de fato aconteceu) após contato com uma tribo indígena da Região Norte do Brasil. Tal acontecimento suscitou a hipótese de que obra traduzida apresentaria esse contato como algo negativo em relação à região norte do Brasil.

Enfim, parece significativo o intento de se trazer para uma discussão mais a fundo a obra e sua respectiva tradução em favor da quebra de mitos e da conscientização sobre estereótipos acerca da cultura indígena.

Também serão discutidas as possíveis imagens construídas sobre a Amazônia em *Nove noites* e *Nine Nights*, dentro de uma perspectiva pós-colonial, bem como as possíveis influências dos mecanismos de controle internos, como: tradutores, críticos, reescritores, ou externos como: instituições ou pessoas que podem permitir ou não a publicação da tradução – patronagem, segundo André Lefevere (2007).

Para um maior entendimento e reflexão sobre a tradução, os paratextos (títulos, prefácios, prólogos, epígrafes, comentários, dentre outros, que compõem a obra e que permitem uma conexão maior entre o leitor e o enredo), da obra traduzida também serão analisados, com base em Gérard Genette (2009), além da identificação das estratégias de tradução utilizadas pelo tradutor, com base em Lawrence Venuti (1995, 2002).

A presente dissertação se baseia em pesquisas bibliográficas, com base em materiais publicados em revistas, livros, redes eletrônicas, enfim, materiais acerca da temática da pesquisa disponíveis a todo público. Trata-se de uma pesquisa descritiva explicativa que, de acordo com Gil (2007, p. 43):

Uma pesquisa explicativa pode ser a continuação de outra descritiva, posto que a identificação de fatores que determinam um fenômeno exige que este esteja suficientemente descrito e detalhado.

Dentro do método utilizado também são expostas abordagens de tradução, embasadas em teóricos como André Lefevere (2007), que transita tanto nos estudos de tradução quanto nos estudos literários comparativos e considera a tradução como

uma reescrita, Susan Bassnett (2003), também teórica da tradução e da literatura comparada, que trabalha com a relação entre tradução e estudos pós-coloniais, e Lawrence Venuti (1995), defensor da visibilidade do tradutor na obra traduzida.

Essa dissertação está dividida em três seções, sendo a primeira intitulada *Pelos caminhos da tradução* em que são apresentadas algumas técnicas e discussões sobre tradução e a conceituação de língua. Ainda nessa seção são apresentadas reflexões sobre a importância do tradutor e discussões sobre interpretação e reescrita. É válido ressaltar que eu utilizarei do conceito de tradução como reescrita para nortear esta pesquisa, pois entendo que as escolhas feitas pelo tradutor evidenciam a tradução como a “criação” de um “novo” texto.

A segunda seção, intitulada *A Amazônia “re-traduzida”*, apresenta uma análise da obra *Nove Noites* na perspectiva dos estudos pós-coloniais, bem como a imagem da Amazônia retratada na obra. Também é apresentado o autor da obra em língua portuguesa. E a terceira seção apresenta a análise da tradução da obra *Nine Nigths*, por meio das marcas tradutórias culturais presentes.

1. PELOS CAMINHOS DA TRADUÇÃO

A tradução é sempre uma transição, não entre duas línguas, mas entre duas culturas.

(Umberto Eco)

A tradução de textos literários de uma língua para outra permite também o contato entre culturas e por ela se pode propagar discursos ideológicos, puristas e políticos, mesmo que implícitos. As entrelinhas podem nos remeter a escolhas conscientes ou inconscientes por parte do tradutor, que podem nos influenciar ou causar estranhamentos. Como a língua é constituída por cultura, é necessário considerá-la no processo de tradução, bem como os demais elementos que estão presentes ao se traduzir, como, por exemplo, o tradutor e as estratégias de controle.

A questão é: cabe ao tradutor manipular o texto fonte? Ou até mesmo deixar-se visível no texto? Nesta sessão discutiremos os diversos vieses da tradução, que podem influenciar o leitor, distorcer o texto fonte, ou apenas permitir que o tradutor seja percebido no texto. Para tanto, discussões sobre sentidos e reescrita serão abordadas embasadas em teóricos como André Lefevere (2007) e Susan Bassnett (2003).

1.1 Língua: coração da cultura

Discussões e estudos sobre a língua ganharam primeira projeção quando da publicação de *Cours de linguistique générale*, 1916 (Curso de Linguística Geral), resultante das aulas de Ferdinand Saussure, publicado após sua morte. Para o linguísta, a língua:

não se confunde com linguagem; é somente uma parte determinada, essencial dela, indubitavelmente. É, ao mesmo tempo, um produto social da faculdade de linguagem e um conjunto de convenções necessárias, adotadas pelo corpo social para permitir o exercício dessa faculdade nos indivíduos (SAUSSURE, 2012, p. 41).

Dessa forma, a linguagem é composta por outros sistemas de signos e sinais (como a escrita, por exemplo), logo, a língua é parte da linguagem. Para Saussure, a língua é individual e não depende do falante para sofrer transformações. O linguísta a considera como um “produto social” apenas por ela se realizar no contato entre

indivíduos. Trata-se de uma concepção positivista e que teve mudanças com o decorrer do tempo.

Logo, a língua que tinha sido definida apenas como um conjunto de signos “que exprimem ideias” (SAUSSURE, 2012, p. 47), passa a ser considerada, com a evolução da pesquisa na área da linguística, como irregular, propícia a mudanças.

E estudos atuais se contrapõem ao estruturalismo e apontam novas concepções para a definição de língua, como se percebe em Irandé Antunes, em que a língua é aquela que:

comporta a dimensão de *sistema em uso*, de sistema preso à realidade histórico social do povo, brecha por onde entra a heterogeneidade das pessoas e dos grupos sociais, com suas individualidades, concepções, histórias, interesses e pretensões. Uma língua que, mesmo na condição de sistema, continua fazendo-se, construindo-se (ANTUNES, I. 2009, p. 21).

Considera-se, a partir de então, a língua como fato social, e como tal, está sujeita a variações, modificações e influências culturais e políticas. Desse modo, a língua não é completa em si, pois está propícia a equívocos e modificações e só funciona por estar em contato com a exterioridade. Eni Orlandi (2007, p. 50) afirma que: “nem sujeitos, nem sentidos estão completos, já feitos, constituídos definitivamente. Constituem-se e funcionam sob o modo do entremeio, da relação, da falta, do movimento, pois a falta é também o lugar do possível”. Não há exatidão e completude nos sujeitos de linguagem e, conseqüentemente, nos sentidos. É o contato com o Outro, ou seja, as relações, as trocas culturais, que constitui a língua, e não unicamente os conjuntos de signos.

Também se contrapondo ao estruturalismo, Michel Foucault argumenta que:

Se não houvesse o sujeito falante para retomar a cada instante a língua, habitá-la no seu interior, contorná-la, deformá-la, utilizá-la, se não houvesse esse elemento da atividade humana, se não houvesse a palavra no próprio cerne do sistema da língua, como a língua poderia evoluir? Ora, a partir do momento em que se deixa de lado a prática humana para se considerar apenas a estrutura e as regras de coerção, é evidente que se falha novamente em relação à história (FOUCAULT, 2000, p. 285).

A língua evolui por meio da relação social, da interação entre sujeitos de linguagem, ou seja, a “prática humana” é essencial para sua evolução. Assim, se

concordamos com Foucault será um erro considerar apenas a estrutura, pois o sujeito não só decodifica as palavras, mas pode “deformá-las”, transformá-las.

Susan Bassnett (2002, p. 23), teórica da tradução, ressalta que:

A língua, então, é o coração dentro do corpo da cultura, e é a interação entre os dois que resulta na continuação da energia vital. Da mesma forma que o cirurgião, operando o coração, não pode negligenciar o corpo que o envolve, então, o tradutor que trata o texto em isolamento da cultura, o tem em perigo. (Tradução minha)²

Destarte, a língua é compreendida como o núcleo da cultura, portanto, é resultante do social. Desse modo, deve ser considerada pelo tradutor como tal, em que os fatores culturais e o contexto das palavras e expressões sejam levados em conta ao se traduzir. Assim como um médico considera todo o corpo ao fazer um procedimento cirúrgico, ao se trabalhar com tradução deve-se considerar a cultura da língua fonte.

André Lefevere (2007, p. 96), teórico dos Estudos da Tradução, também considera que a língua constitui a cultura, e vai além ao afirmar que:

ao contrário da opinião tradicional, a tradução não ‘se refere’ em primeiro lugar a uma língua. Antes, a língua como expressão (depositária) de uma cultura é um elemento na transferência cultural conhecida como tradução.

Se anteriormente a língua era entendida apenas como “um meio de transporte” de conteúdo, a partir da “virada cultural” (BASSNETT, 1998, p. 123 *apud* COSTA, 2013, p. 02), ou seja, a incorporação da cultura nas pesquisas de tradução, resultante dos Estudos Culturais, passa a ser compreendida como constituída pelo social, cultural e ideológico.

A existência e o uso de uma língua são registrados, dentre outras formas, por obras escritas e, de acordo com Auroux (2009, p. 8), “a escrita é que é um dos fatores necessários ao aparecimento das ciências da linguagem”. Para o autor, a língua existe a partir do momento em que se constroem instrumentos sobre ela, assim, a própria escrita é uma forma de registro cultural da língua. E sua referência seria a literatura, considerada um discurso. Desse modo, a tradução de narrativas

² *Language, then, is the heart within the body of culture, and it is the interaction between the two that results in the continuation of life-energy. In the same way that the surgeon, operating on the heart, cannot neglect the body that surrounds it, so the translator treats the text in isolation from the culture at his peril.*

seria a consolidação da língua, a sua utilização tendo em vista a divulgação de produções estrangeiras.

Desse modo, a cultura constitui a língua e ambas compõem a identidade dos falantes. Irandé Antunes, no primeiro capítulo de seu livro “Língua, Texto e Ensino: outra escola possível” (2009), afirma que “o povo tem uma *identidade*”, resultante da cultura e refletida na linguagem. E tanto cultura quanto língua não são definitivas, estão propícias a mudanças.

Pensar a língua ou a cultura como algo definido e imutável as reduz a apenas conceitos tradicionais e deterministas, ou seja, não se considera as complexas relações sociais e ideologias que as compõem. São as relações sociais, permeadas por ideologias de interesses políticos, religiosos e institucionais de modo geral, que constituem a cultura, e como esses aparelhos ideológicos também são mutáveis, não seria possível considerar a cultura como fixa, única, já que ela é constituída por eles. Portanto, não seria possível afirmar que há uma identidade cultural fixa.

O caribenho Stuart Hall (1998, p. 62), também afirma que as identidades não são fixas e definitivas. E vai além ao afirmar que “as nações modernas são, todas, híbridos culturais”. O teórico se refere à formação de identidades híbridas, ou seja, com a modernidade e a globalização, culturas diferentes estão tendo contato, dando origem a identidades diferentes, em que há a presença de traços culturais diversos. E assim, um sujeito ou uma nação podem ser constituídos por diversas identidades.

E onde a língua se situa na composição das culturas híbridas? Ela “sofre” as influências do contato entre culturas, o que se comprova na introdução de novos vocábulos e expressões linguísticas, por meio do estrangeirismo. Como exemplo, utiliza-se no Brasil a palavra *off* para se referir a promoções (50% *off*), a palavra *jeans* para designar uma espécie de tecido, além de palavras que possuem correspondentes em língua portuguesa, mas que foram inseridas no idioma, como *delete*, que, atualmente derivou o verbo *deletar*.

E com o contato entre culturas, há o compartilhamento de literaturas, trabalhos científicos, costumes, por meio de imagens, e principalmente da língua, o que propicia o enriquecimento cultural. É válido lembrar que, na maioria das vezes, esse contato é feito por meio da tradução de obras literárias, de filmes, *sites* e programas televisivos de entretenimento, o que possibilita à cultura receptora maior crescimento crítico, diferentes formas de entretenimento e compreensão de outras culturas.

1.2 As diversas concepções de tradução

Alguns conceitos tradicionais e estruturalistas de tradução a definem como a transposição de textos e elementos textuais em outra língua, como os utilizados pelos teóricos Eugene Nida e John Cunnison Catford. Nida (apud ARROJO, 2007, p. 12) afirma que tal processo é parecido com vagões (de um trem) de sentido que podem ser substituídos por outros vagões em uma língua estrangeira: alguns transportam pouca carga, tendo que se juntar para formar a carga de um único vagão em outra língua, outros transportam muita, precisando ser divididos em mais vagões na língua alvo. Entretanto, com o avanço das pesquisas na área da tradução, surgiram novas concepções teóricas. Desse modo, serão apresentados a seguir os diversos procedimentos tradicionais de tradução e, posteriormente, as concepções contemporâneas na área dos estudos tradutológicos.

Anterior a Nida, Ivor Armstrong Richards (1893-1979), foi o precursor da oficina norte-americana de tradução, trabalhava com a leitura de poemas ingleses e, conforme Gentzler (2009, p. 32), defendia que “um ‘sentido’ unificado existe e pode ser discernido e que há também um sistema avaliativo unificado que permite ao leitor julgar o valor desse ‘sentido’”. A partir da leitura de Gentzler (2009) sobre Richards, concluí que Ivor Richards considera que há um sentido universal que deva ser compreendido por todos e que uma tradução não deve “fugir” a ele.

Eugene Nida (1914-2011), estudioso da tradução da Bíblia e linguísta, propôs as abordagens de equivalência funcional (dinâmica) e equivalência formal, enfatizando a equivalência funcional: “não o significado literal, mas a equivalência dinâmica; não ‘o que’ a língua comunica, mas ‘como’ ela comunica”. (GENTZLER, 2009, p. 81). A equivalência formal tem como foco a forma e o conteúdo da mensagem, ou seja, há uma busca pela predominância da tradução literal, enquanto a tradução dinâmica objetiva a naturalidade de expressão.

Ainda na primeira metade do século XX, o linguísta russo, Roman Jakobson, (1977, p. 64-5) apresenta três tipos de tradução: a tradução intralinguística ou reformulação (na mesma língua – quando se explica uma frase ou palavra por meio de exemplos ou sinônimos através da metalinguagem); a tradução interlinguística ou tradução propriamente dita (transferência de um texto para outra língua) e a tradução intersemiótica ou transmutação (transforma um livro em filme, uma pintura em narrativa, entre outros).

Como exemplos de traduções intralinguísticas têm-se sinônimos e exemplificações na língua vernácula, como quando a criança pergunta à professora o que é **somar** e a professora responde que é “formar o total”, ou “adicionar números”. Susan Bassnett (2003, p. 37-8), inglesa, teórica da tradução e estudiosa da literatura comparada, enfatiza que “a tradução intralinguística tem de recorrer com frequência a uma combinação de unidades de código de forma a interpretar cabalmente o sentido de uma simples unidade”. Assim, essa “combinação de unidades de código” seria uma aparente sinonímia, a qual não deve ser considerada como equivalência.

Temos uma tradução intralingual (de acordo com Jakobson, 1977) quando, por exemplo, uma criança fala com um adulto e necessita que alguns vocábulos sejam explicados, ou quando pessoas de regiões diferentes do mesmo país com variações linguísticas, como acontece no Brasil, com palavras como “aipim” e “mandioca”, dentre outras variantes traduzem seus usos para o outro.

Ainda conforme Jakobson (1977), a tradução interlingual é a tradução entre diferentes línguas. Como exemplo de tradução interlinguística, no campo literário, há as traduções de obra nacional para língua estrangeira, como *Nove noites* de Bernardo Carvalho, traduzida para o inglês com o título de *Nine Nights* e a obra norueguesa *Et Dukkehjem* de Henrik Ibsen (1879), traduzida para o português brasileiro como *Casa de Bonecas* (1976). No campo técnico, temos o livro *Contemporary Translation Theories*, escrito por Edwin Gentzler (2001) e traduzido para a língua portuguesa do Brasil como *Teorias Contemporâneas da Tradução*, por Marcos Malvezzi (2009). Um dos exemplos mais conhecidos de tradução interlinguística é a tradução da Bíblia, que deu origem a diversas produções críticas na área da tradução.

A tradução intersemiótica, de acordo com Jakobson (1977), é a conversão de um sistema de signos verbais para não-verbais por meio da interpretação, como a passagem de um texto não-verbal para um texto verbal ou até mesmo entre dois sistemas verbais ou não-verbais, como a adaptação de obras literárias em filmes, as ilustrações de um livro, ou seja, é uma forma de interpretação de signos. Como outros exemplos de tradução intersemiótica, temos a adaptação do livro *O pequeno príncipe* (2013), de Antoine de Saint-Exupéry em filme: *O Pequeno Príncipe* (*Le Petit*

Prince), direção de Mark Osborne³, assim como a narrativa *Heart of Darkness*, de Joseph Conrad (1988), que se tornou filme homônimo dirigido por Nicolas Roeg⁴, a peça teatral *Romeu e Julieta* (1998), de William Shakespeare, que se transformou em filme *Romeo and Juliet*, com direção de Carlo Carlei⁵, apresentação teatral e narrativa, dentre outros.

Como outros procedimentos de tradução, o inglês Peter Newmark (1916 - 2011) apresenta a tradução semântica e a tradução comunicativa. A primeira tem como objetivo preservar os sentidos das palavras, e conseqüentemente, o estilo do autor, “o foco recai sobre a LO⁶, o autor original e seu público” (apud BARBOSA, 1990, p. 50). Ela traz como característica a possível não clareza da mensagem, o não aperfeiçoamento e a não adaptação cultural.

Por sua vez, a tradução comunicativa tem como meta transmitir uma mensagem mais acessível ao receptor, e, conseqüentemente, corre o risco de modificar o seu estilo e “o foco recai sobre a LT e o leitor”.⁷ Esclarecimentos em notas de rodapé, eliminação de possíveis ambigüidades são suas características.

Também há a tradução automática (feita por meios eletrônicos, mecânicos); a tradução simultânea (tradução feita no instante da fala) e a tradução consecutiva (há a fala, uma pausa e a tradução).

Dentre os diversos procedimentos técnicos de tradução, Vinay e Dalbernet os apresentam em dois eixos, a tradução direta (empréstimo, decalque e tradução literal) e a tradução oblíqua (transposição, modulação, equivalência e adaptação), (VINAY e DALBERNET, 1977: 46-55 *apud* BARBOSA, 1990, p. 23).

De acordo com Vinay e Dalbernet⁸, o procedimento de empréstimo presente na tradução direta dá-se quando se usa a palavra em língua estrangeira por não existir uma palavra correspondente na língua alvo, refere-se a palavras isoladas. O decalque é uma variação do empréstimo e se divide em “decalque de expressão”, emprega palavras já existentes na língua alvo (da tradução), e o “decalque de estrutura” que usa palavras da língua alvo em sintagmas diferentes a ela, mas não mantém sua estrutura sintática. E o procedimento de tradução literal é a tradução “palavra-por-palavra”.

³ Brasil, 2015.

⁴ Estados Unidos da América: 1994.

⁵ Estados Unidos da América: 2013.

⁶ Língua original (LO), Língua traduzida (LT) são termos utilizados por Barbosa (1990).

⁷ Idem.

⁸ Ibidem.

A tradução oblíqua, de acordo com Vinay e Dalbernet⁹, é aquela que não é literal, quando há expressões idiomáticas, por exemplo, então, altera-se a forma, mas não se altera a mensagem. Segundo esses teóricos, o procedimento de *transposição* é a mudança da categoria gramatical ao se traduzir, por exemplo, um substantivo é substituído por um verbo na tradução, mas sem alterar a mensagem. O procedimento de *modulação* é quando se muda o ponto de vista, por exemplo, enquanto o brasileiro deseja “bom dia” o espanhol deseja *Buenos días* (bons dias) para o mesmo período matutino. O procedimento de *equivalência*, de acordo com Jakobson (*apud* BARBOSA, 1990, p. 29), dá-se no confronto de frases idiomáticas ou provérbios que possuem correspondentes em ambas as línguas (a língua fonte e a da tradução), assim, o ditado em inglês *It's just water under the bridge*¹⁰ (“é apenas água debaixo da ponte”, literalmente) corresponde ao ditado em português “águas passadas não movem moinhos”, mas também tem sentido próximo a *It is no use crying over the spill milk* (não adianta chorar sobre o leite derramado), em que ambas as frases remetem à ideia de que não se deve lamentar pelo passado, pois ele não pode ser mudado.

E o procedimento de *adaptação*, ainda conforme Vinay e Dalbernet,¹¹ é utilizado quando uma determinada situação não é aceitável ou não existe no contexto social da língua alvo, por exemplo, costumes religiosos que, em outra cultura, podem ser considerados afrontosos, são “adaptados” para os costumes da cultura alvo. Como exemplo, Barbosa (1990, p. 30) cita a frase *he kissed his daughter on the mouth* (Ele beijou sua filha na boca), traduzida para o francês como *serra tendrement sa fille dans ses bras*¹², pois, o beijo anglo-saxônico não seria aceito na cultura alvo (francesa) e seria substituído por um terno abraço.

Estudos contemporâneos na área de tradução consideram como fatores imprescindíveis para análise tradutológica a cultura em que o tradutor está inserido, o tradutor como resultante de um meio social, o contexto social da época em que a obra foi traduzida, o possível objetivo ao se traduzir, para quem traduzir, a cultura e o contexto social do país para o qual a obra será traduzida, enfim, a compreensão da língua como um fenômeno social e toda a complexidade que a rodeia.

⁹ Ibidem

¹⁰ Exemplo meu

¹¹ Ibidem

¹² Ele ternamente apertou sua filha em seus braços (Tradução minha).

Dessa maneira, os estudos recentes sobre tradução consideram o ato de traduzir bem mais complexo do que se considerava em estudos estruturalistas, pois envolve cultura, significado, sociedade e política. De acordo com a professora Andréa Costa (2009, p. 191):

Durante muito tempo, os estudos nesta área preocuparam-se com a tradução em seu ponto de chegada, ou seja, na tradução finalizada. Com isso, tinha-se como resultado uma tradução em que elementos essenciais para o processo, tais como o significado e a cultura eram negligenciados. Como resultado obtinha-se um texto afastado de suas características da época em que o mesmo foi escrito, atribuindo-lhe características contemporâneas.

E atribuir características contemporâneas a um texto antigo poderia ser considerado um ato de “colonização do passado”, um ato invasivo e deturpador de uma intencionalidade.

As abordagens contemporâneas consideram também os elementos extratextuais e o tradutor é visto como o produtor de um “novo” texto. Entretanto, é compreensível que as palavras e expressões escolhidas pelo tradutor podem interferir no sentido em determinados momentos. De acordo com Arrojo (2007, p. 76):

Ao considerarmos a tradução uma atividade essencialmente produtora de significados, e ao considerarmos o trabalho do tradutor pelo menos tão complexo quanto o do escritor de textos ‘originais’, fica evidente que não pode haver fórmulas mágicas nem atalhos fáceis para se aprender a traduzir.

O ato de traduzir envolve escolhas e intenções que podem ser objeto de manipulações ideológicas, então, o tradutor não é o único responsável por esse processo, ele está envolto por decisões e acordos editoriais que podem estar ou não ligados a questões políticas, morais ou religiosas. Tanto o conservadorismo como posicionamentos políticos insólitos em relação às convenções vigentes podem interferir na aceitação da obra para publicação e, conseqüentemente, nas estratégias de tradução que o tradutor deverá escolher.

Os estudos da tradução podem possibilitar o entendimento de como essas estratégias são utilizadas, de como uma cultura estrangeira é vista e recebida em outra cultura e também como o tradutor se posiciona frente à obra a ser traduzida, sendo ele considerado um sujeito ideológico.

Assim, se nos estudos estruturalistas o tradutor era “negligenciado”, nos estudos contemporâneos da tradução ele passa a ser imprescindível, e, inclusive, visível no texto. Lawrence Venuti (1995) esclarece que os tradutores são considerados invisíveis por se ocultarem na tradução para manter a “fluência” ou a “fidelidade” do texto fonte.

A tradução deve ser vista como um *tertium datum* que “soe estrangeiro” ao leitor e que apresente uma opacidade que o impeça de parecer uma janela transparente aberta para o autor ou para o texto original: é essa opacidade - um uso da linguagem que resiste à leitura fácil de acordo com os padrões contemporâneos - que tornará visível a intervenção do tradutor, seu confronto com a natureza alienígena de um texto estrangeiro (VENUTI, 1995, p.118).

Para Venuti, a tradução (literária) deve ser criativa e transformativa e as escolhas interpretativas são resultantes das influências que sofre o tradutor. Ou seja, ideologias do tradutor devem ser refletidas na tradução.

Para se tornar visível na obra, o tradutor pode utilizar estrangeirismos na tradução (ou utilizar domesticação em busca de uma leitura mais fluente – invisibilidade do tradutor – ou aproximação da cultura receptora), termos que tiveram origem com os estudos do filósofo, teólogo e tradutor do século XIX, Friedrich Schleiermacher e posteriormente foram nomeados por Venuti (apud AMATTO, 2007, p. 05).

Estrangeirização é a ação em que o tradutor mantém elementos estrangeiros no texto de chegada, os quais colaboram para seu enriquecimento cultural; em oposição à domesticação, em que o tradutor substitui os elementos estrangeiros por elementos da própria cultura, aproximando o texto fonte à cultura receptora, para que o leitor não sinta estranhamento.

Mas os procedimentos tradutológicos que permitem a visibilidade do tradutor não se limitam apenas a estrangeirização. Também a abordagem funcionalista, abordada anteriormente, considera o tradutor como uma pessoa intercultural e, portanto, pode escolher a abordagem que adotará, inclusive em que a tipologia textual seja levada em conta. Dentro da abordagem da tipologia textual, K. Reiss (1981) sugere critérios de tradução diferentes para cada tipo de texto. James Holmes afirmava que não há tradução equivalente ao original e que os estudos de tradução deveriam analisar as escolhas feitas pelo tradutor (apud GENTZLER, 2009, p.127-8). Desse modo, entende-se que o tradutor faz escolhas tradutológicas de

acordo com o tipo de texto a ser traduzido, ou seja, um poema será trabalhado pelo tradutor de forma diferenciada de uma narrativa ou de um manual de instruções. E essas escolhas para cada tipologia textual é que devem ser averiguadas pelos estudos da tradução.

Também não cabe aos estudos da tradução questionar a equivalência das obras fonte e traduzida, pois o texto traduzido não é uma repetição do texto fonte, ou seja, passa a ser outro texto, ambos correspondentes, mas não equivalentes, não exatamente iguais. Eco (2007, p. 190) ressalta que:

Uma tradução não diz respeito apenas a uma passagem entre duas línguas, mas entre duas culturas, ou duas enciclopédias. Um tradutor não deve levar em conta somente as regras estritamente linguísticas, mas também os elementos culturais, no sentido mais amplo do termo.

Percebe-se, então, a relevância, não só do conhecimento acerca de regras linguísticas por parte do tradutor, mas da língua em si, constituída pela e na cultura em que é aplicada, pois, entende-se que a tradução permite o contato entre culturas, que, como foi discutido na subseção anterior, pode apresentar pontos positivos e negativos (como a manipulação do texto para se “enquadrar” na cultura receptora). E cabe ressaltar que esse contato cultural pode levar o leitor a refletir sobre a própria cultura e modificar comportamentos e opiniões.

1.3 O tradutor em questão

Em um artigo publicado por John Milton em 1996, intitulado *As traduções do clube do livro* (1996), são discutidos os interesses políticos e ideológicos em traduções que “suprimiam” o que não era considerado relevante ou o que se prendia a pudores da época, como trechos de relatos sexuais, políticos e/ou religiosos na obra. Tais passagens eram consideradas não interessantes (ou tabus) ao público alvo da década de 1940.

Os estudos na área da tradução são relevantes, pois esclarecem o “poder” do tradutor (ou editor) que muitas vezes tem a prerrogativa de manipular o texto de acordo com suas ideologias e/ou interesses políticos e religiosos, como por exemplo, as omissões feitas em textos traduzidos pela editora Clube do Livro, sobre trechos que criticavam a igreja católica. John Milton apresenta duas possíveis razões para isto:

Sugiro duas razões que podem justificar as omissões referidas. A primeira é que o *Clube do Livro* queria ser politicamente correto *avant la lettre*, tentando não ofender as sensibilidades religiosas de seus leitores. A outra é que, embora não houvesse censura religiosa quando essa tradução foi publicada¹³, em 1958, tal sensibilidade poderia ainda ter permanecido nos primeiros anos do Estado Novo (1939-1945), quando a Igreja Católica desempenhou um papel importante no aparato governamental da ditadura nacionalista de Getúlio Vargas, que foi baseada, em grande medida, na ditadura de Mussolini, com uma forte censura religiosa (MILTON, 1996, p. 64).

A primeira razão proposta por Milton se refere a ideologias religiosas, que são mantidas na segunda razão, porém, dentro de uma perspectiva política, ambas “opressoras” (religião e ditadura militar). Os aparelhos ideológicos de Estado que, conforme Althusser (1980, p. 43-4), são religioso, escolar, familiar, jurídico, político, sindical, da informação e cultural, podem permear as decisões e escolhas tradutórias e editoriais. De acordo com Lefevere (2007, p. 79):

O tradutor está preso a duas posições, ou adere à ideologia [...] ou assume seu *status* como um profissional que deve ser capaz de convencer outros profissionais de que faz jus ao seu título, ao mesmo tempo produzindo um texto que não se oponha à sua ideologia.

O tradutor faz escolhas ao traduzir que são resultantes de sua concepção de língua, da influência de sua cultura e da visão que possui da cultura e da língua, que resultam de ideologias que balizam seu ofício. Lefevere afirma que as estratégias do tradutor são moldadas pela ideologia e pela poética “para solucionar problemas levantados por elementos no Universo de Discurso do original e das expressões linguísticas daquele original” (2007, p. 83) e que “dialetos e idioletos tendem a revelar a posição ideológica do tradutor em relação a certos grupos, pensados como ‘inferiores’ ou ‘ridículos’, tanto dentro como fora de suas culturas”.¹⁴ Assim, as traduções podem ser manipulações de textos fontes e apresentar um discurso ideológico suscetível de ser percebido por um leitor mais atento.

Conforme Costa (2009, p. 192) o tradutor deve ter cuidado ao trabalhar com a língua, já que ela é “responsável pela vitalidade da cultura”, então, cumpre importante papel em sua preservação ou dismantelo. Em traduções literárias espera-se que a obra traduzida expresse o conteúdo da obra fonte e permita o

¹³ Obra *O Professor*, de Charllotte Brontë, traduzida por José Maria Machado.

¹⁴ *Idem*, p.97.

diálogo entre culturas. Entretanto, esse cuidado ao se traduzir pode ser entendido equivocadamente como “fidelidade”. Lefevere, então, afirma que há o “tradutor fiel”, que:

[...] tende a ser conservador tanto em termos ideológicos quanto poetológicos. Ele traduz dessa forma devido à reverência ao prestígio cultural que o original adquiriu. Quanto maior esse prestígio, mais ‘gramatical e lógica’ a tradução será [...] (2007, p. 85).

Devido à “fama” do autor, o tradutor não se sentirá “a vontade” para utilizar da reescrita, e ficará preso a tradução mais literal, possivelmente, por acreditar que o estilo do autor não deva ser alterado.

Lefevere também define o tradutor espirituoso e o conservador: “o tradutor conservador trabalha no nível da palavra ou da frase, o tradutor ‘espirituoso’ trabalha no nível da cultura como um todo, e do funcionamento do texto naquela cultura” (LEFEVERE, 2007, p.87), e segue acrescentando que esse tradutor usará de notas explicativas para direcionar o leitor às interpretações consideradas necessárias, principalmente de textos de cunho religioso, como a Bíblia. Logo, para que haja uma compreensão clara, faz-se uso de notas explicativas para que não haja margens para interpretações diferentes ou até mesmo “errôneas”.

De acordo com Patrícia Lacerda (2010, p.137), “[...] é fundamental considerar que o autor do original e o tradutor catalisam experiências de vida distintas, o que os leva a possuir discursos também diferentes”, ou seja, o tradutor é interpelado por ideologias resultantes do meio em que está inserido que, por sua vez, pode ser diferente do meio e das ideologias em que se insere o autor do texto fonte.

Ao escolher uma obra para ser traduzida, o tradutor possivelmente é motivado por questões mercadológicas, tais como possibilidades de publicação e venda da obra. E essas questões mercadológicas podem interferir também no ato de traduzir. Lefevere (2007, p.105) declara que as “mudanças realizadas” em uma tradução “pertencem a três categorias: algumas são de natureza pessoal, outras são ideológicas e algumas pertencem à esfera do mecenato”. Além da tradução, o mecenas sempre esteve presente no processo de produção da arte em si, e, nesse vínculo, ele tanto viabilizou a existência de muitas obras em vários campos do conhecimento, como também muitas vezes as “condenou” ao insucesso, e o artista se tornou “refém” de tais circunstâncias.

As revisões feitas pelos editores também são resultantes desses fatores, como afirma o teórico¹⁵ “os editores raramente se preocupam com a qualidade da tradução de qualquer manuscrito que possa não vender”. E em meio a essas relações mercantis estão implícitas as ideológicas: o público alvo, pudores religiosos e ideais políticos.

O papel do tradutor é imprescindível para as pessoas que não têm acesso ao texto fonte e permite a inclusão desses leitores em outras visões de mundo, além de possibilitar um enriquecimento cultural, pois, viabiliza a transmissão e interação entre culturas.

1.4 Interpretação e reescrita

Na área da tradução considera-se o termo “interpretação” como a tradução oral, e “tradução” como a escrita. Entretanto, adoto interpretação como a compreensão do sentido do texto (escrito).

Os textos são passíveis de interpretação, que resulta não somente dos objetivos do texto, mas também de ideologias que interpelam o leitor. Portanto, a interpretação é a exteriorização do sentido do texto, que pode ter variações, e nem sempre a ideia central é mantida. De acordo com Orlandi (1996, p. 09):

Não há sentido sem interpretação. Mais interessante ainda é pensar os diferentes gestos de interpretação, uma vez que as diferentes linguagens, ou as diferentes formas de linguagem, com suas diferentes materialidades, significam de modos distintos.

Desse modo, um texto permitirá diversas interpretações, mas essas devem ter uma lógica dentro do texto. O sentido poderá estar dentro do texto ou nas entrelinhas, como ressalta Orlandi (1996, p. 11), “o sentido está (sempre) em curso”, e pode variar de acordo com quem o interpreta. Entretanto, esse sentido permitirá diversas interpretações, mas elas deverão ser próximas, ter algum vínculo, caso contrário não passarão de leitura a *posteriori* em que há o risco de se colocar palavras na boca do autor.

É possível interpretar algo que não esteja relacionado com o texto explícita ou implicitamente, porém, consistirá em equívoco gerado por um *background* linguístico

¹⁵ *Idem*, p. 111.

ou cultural insuficiente para o alcance da obra. Orlandi (1996) propõe que há um sentido abrangente que poderá ser compreendido pelos leitores, e as interpretações deverão ser referendadas por elementos dos textos.

Orlandi (1996), em seu livro “Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico”, destaca que são possíveis vários textos em um só, então, o texto “original” seria “fictício” devido às possíveis interpretações dele. Ela escreve que “por isso temos proposto que se considere o texto, em sua materialidade, como uma ‘peça’ com suas articulações, todas elas relevantes para a construção do ou dos sentidos” (ORLANDI, 1996, p. 14). Entretanto, apesar da multiplicidade de sentidos dentro de um texto, ele pertence a um “regime de necessidade”, o que “só pode ser compreendido se não pensamos o texto em sua *organização*, mas o texto em sua *ordem significativa*” (ORLANDI, 1996, p.15).

Desse modo, um texto pode apresentar diversos sentidos que serão extraídos pelos leitores de acordo com suas experiências de leitura. No entanto, esses sentidos estarão direta ou indiretamente relacionados. Toda interpretação deverá ser embasada e justificada por elementos do texto e extratextuais.

Na obra *El romance decasílabo de Sor Juana y las zonas perdidas del sentido en la crítica de la poesía novohispana*¹⁶, a professora e escritora mexicana Rocío Olivares Zorrilla (2012, apud FIORI, 2013, p. 14) fala de “sentido original”:

Entre todos os desafios possíveis, o de recuperar o sentido original dos textos é sempre uma recompensa para os leitores mais exigentes precisamente porque implica uma sondagem após a outra nas águas primordiais da escritura¹⁷ (Tradução L. E. FIORI).

Tal citação é comentada pelo professor L. E. Fiori da Universidade Federal de Rondônia (UNIR) da seguinte maneira em sua tese doutoral intitulada “Juana Inés de la Cruz: Literatura e emancipação”:

Ora, a busca do sentido original de um texto atende mais bem a métodos historicistas do que literários e desvia o foco da interpretação da obra para as circunstâncias de sua composição em detrimento da liberdade do leitor de explorar o potencial expressivo das palavras em si. Paz diz no seu *O arco e a lira* (1982, p. 41) que ‘a palavra é um símbolo que emite símbolos’

¹⁶ Romance octossílabo de Sor Juana e áreas perdidas no sentido crítico de poesia novohispana.

¹⁷ (original em espanhol) *entre todos los retos posibles, el de recuperar el sentido original de los textos es siempre una recompensa para los lectores más exigentes precisamente porque implica un sondeo tras otro en las aguas primordiales de la escritura.*

e se concordamos com essa proposição tenderemos a assumir que a captura do 'sentido original' é tarefa tão pretensiosa quanto utópica porque as palavras dentro da poesia estão matriculadas em uma rede de significação que se estende até onde se estende a imaginação humana. A maior contribuição de uma abordagem historicista para determinada obra é seu potencial esclarecedor de dúvidas oriundas de uma possível falta de documentação comprobatória de proposições, porém, tais investigações paralelas encontram dificuldade em superar seu próprio status de hipóteses, já que, embora subsidiadas por elementos cuidadosamente resgatados, seguem dependentes da intervenção interpretativa do historiador. Ademais, se levamos em consideração que 'o poeta é um fingidor' (PESSOA, 1972, p. 164 ...), nosso esforço historiador parece perder ainda mais seu sentido, porque trata de provar algo que o próprio autor talvez não tenha querido dizer. Portanto, a arqueologia historicista deve ser nada mais que uma ferramenta elucidatória de um sentido para a obra e não arrogar-se 'garimpeiro sortudo' do 'sentido original'. Fundamental, então, será saber conciliar a pontualidade do historiador profissional com a conquista do sabor que o literato persegue. (p. 14)

Dessa forma, melhor que pensar que haja um "sentido geral" no texto, universalizante e unificador, poderia ser imaginar que interpretações podem ser consideradas válidas, mesmo para o caso da poesia, desde que justificáveis com elementos de dentro do próprio texto ou poema, ou elementos extratextuais.

A interpretação pode variar, mas não completamente às soltas. Então, dar sentido "[...] é construir sítios de significância (delimitar domínios), é tomar possíveis gestos de interpretação" (ORLANDI, 1992, p. 89). Assim, a interpretação não será a codificação de palavras, pois seu significado dependerá do contexto em que ela será empregada.

Para traduzir, o tradutor, primeiramente, deve interpretar o texto fonte, somente depois ele escreve suas interpretações em um texto em língua estrangeira. E essa interpretação não é absoluta, como argumenta Arrojo (2007, p.41): "quando um leitor 'produz' um texto, sua interpretação não pode ser exclusivamente sua, da mesma forma que o escritor não pode ser o autor soberano do texto que escreve". Os sentidos ao texto serão dados de acordo com a interpretação do leitor que sofrerá influência das experiências de vida dele, inclusive de sua relação com a leitura, de sua concepção de língua e de seu entendimento sobre o assunto/tema do texto. O interpretante, que para Abbagnano (2012, p. 1032), em seu *Dicionário de filosofia* nada mais é que um outro signo, é o efeito do signo sobre um intérprete, efeito que faz que o objeto ou evento que age como signo se torne signo para aquele intérprete, ou seja, na cadeia da significação todos os elementos são sujeitos

já que irradiam significados que vão se modificando em contato com outros significados.

Assim, uma tradução não é equivalente, pois não é possível, ao que se refere à língua e cultura, exatidão de significados e interpretações de sentidos. De acordo com Arrojo (2007, p. 40), “[...] é impossível resgatar integralmente as intenções e o universo de um autor, exatamente porque essas intenções e esse universo serão sempre, inevitavelmente, nossa visão daquilo que possam ter sido”. O tradutor não conseguirá reproduzir um texto com todas intenções originais ou de acordo com o que o autor gostaria de transmitir, pois tradutor e autor são pessoas distintas, de culturas e experiências distintas.

Como exemplo de intencionalidades distintas, Arrojo (2007, p. 32 - 33) apresenta o poema *This is just to say*¹⁸, de William Carlos Williams, na forma de um bilhete deixado por um hóspede ao anfitrião e depois na forma de um poema e enfatiza o quanto os gêneros textuais e o contexto são determinantes do sentido e afirma que: “uma tradução fiel ao texto/bilhete seria, na verdade, fiel ao contexto estabelecido para sua interpretação” e sobre a tradução do poema: “assim, nossa tradução desse, ou de qualquer outro poema, seria fiel, em primeiro lugar, à nossa concepção de poesia, concepção essa que determinaria, inclusive, a própria decisão de traduzi-lo” (2007, p.43). Teóricos clássicos dos Estudos da Tradução utilizam o termo “fiel” para traduções literais, entretanto, atualmente esse termo é questionado e Arrojo (2007, p.44) afirma que:

Em outras palavras, nossa tradução de qualquer texto, poético ou não, será fiel não ao texto ‘original’, mas àquilo que consideramos *ser* o texto original, àquilo que consideramos constituir-lo, ou seja, à nossa interpretação do texto de partida, que será, como já sugerimos, sempre produto daquilo que somos, sentimos e pensamos.

Arrojo vai além quando ressalta que “além de ser fiel à leitura que fazemos do texto de partida, nossa tradução será fiel também à nossa própria concepção de tradução” (ARROJO, 2007, p. 44). Logo, a concepção de fidelidade apresentada por ela é a de interpretação acerca do que consideramos ser o texto original, resultante de nossas vivências, conhecimentos e interesses.

¹⁸ Apenas para dizer (Tradução minha)

Trata-se não apenas da leitura de um texto, mas da leitura de mundo que o leitor é capaz de fazer. De acordo com Arrojo (2007, p. 76) “[...] aprender a ‘ler’ significa, portanto, aprender a produzir significados, a partir de um determinado texto, que sejam ‘aceitáveis’ para a comunidade cultural da qual participa o leitor”. Ler, então, é o entendimento das informações nas entrelinhas. A partir da leitura e interpretação, contrapondo à ideia de fidelidade, o tradutor dá origem a um “novo texto” na língua alvo, ou seja, à reescritura.

Conforme André Lefevere (2007, p. 11) “a tradução é, certamente, uma reescritura de um texto original”, é um outro texto a partir do texto fonte. O tradutor é visto como reescritor e é considerado um “intermediário” que também possui responsabilidade sobre a aceitabilidade da obra traduzida, dessa forma, os tradutores são:

co-responsáveis, em igual ou maior proporção que os escritores, pela recepção geral e pela sobrevivência de obras literárias entre leitores não-profissionais, que constituem a grande maioria dos leitores em nossa cultura globalizada (LEFEVERE, 2007, p. 13).

Ou seja, é enfatizada a importância do tradutor para a vida da obra literária, ele é considerado o centro da tradução e está apto a manipulá-la de acordo com suas intenções ideológicas, políticas ou comerciais. Lefevere (2007, p. 21) descreve que a reescrita pode ser manipulada, como defendia Santo Agostinho¹⁹, pois caso encontrasse uma passagem bíblica insinuando que o vício é algo bom²⁰, deveria considerar como algo “figurativo” e exigiria uma “interpretação” cuidadosa que contribuísse para um sentido benevolente.

Para Lefevere, a (re)escrita apresenta tanto pontos positivos quanto negativos:

(re)escrita é manipulação, realizada a serviço do poder, e em seu aspecto positivo pode ajudar no desenvolvimento de uma literatura e de uma sociedade. As reescritas podem introduzir novos conceitos, novos gêneros, novos recursos, e a história da tradução é também a história da inovação literária, do poder formador de uma cultura sobre outra. Mas a reescrita também pode reprimir a inovação, distorcer e controlar, e em uma época de crescente manipulação de todos os tipos, o estudo dos processos de manipulação da literatura, exemplificado pela tradução, pode nos ajudar a adquirir maior consciência a respeito do mundo em que vivemos (LEFEVERE, 2007, p. 11 - 12).

¹⁹ Idem.

²⁰ Exemplo meu.

Enquanto ponto positivo, a reescrita permite o enriquecimento linguístico e cultural e como ponto negativo, há a possibilidade de manipulação da obra por interesses puritanos, ideológicos ou econômicos. Lawrence Venuti corrobora essa ideia ao enfatizar que:

Se os efeitos de uma tradução revelam-se conservadores ou transgressores vai depender fundamentalmente das estratégias discursivas desenvolvidas pelo tradutor, mas também dos vários fatores envolvidos na sua recepção, inclusive o layout da página e a arte da capa do livro impresso, a cópia para divulgação, a opinião dos resenhistas, o uso que é feito da tradução nas instituições socioculturais, o modo como é lida e ensinada (VENUTI, 2002, p. 131).

Ou seja, são diversos os fatores que podem influenciar nas escolhas tradutológicas feitas pelo tradutor. Essas escolhas podem objetivar a visibilidade e aceitação da obra traduzida, a sua funcionalidade para o público alvo, a busca por uma crítica que aprove a obra traduzida, o que resulta em sua difusão, em seu êxito no mercado. E esses fatores influenciam diretamente no processo de reescritura.

Os Estudos da Tradução, portanto, possibilitam uma reflexão acerca do mundo em que vivemos e dos interesses que permeiam o processo tradutológico. Dentre os pontos positivos, o enriquecimento cultural devido à troca de informações entre culturas se destaca e se contrapõe às possíveis repressões que o texto pode sofrer ao ser traduzido.

Há na obra *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*, de André Lefevere, então, um afinamento com os estudos pós-coloniais que defendem o contradiscurso, a conscientização do colonizado sobre os discursos colonizadores. Ele afirma que:

[...] tradução é a forma mais reconhecível de reescritura e a potencialmente mais influente por sua capacidade de projetar a imagem de um autor e/ou de uma (série de) obra (s) em outra cultura, elevando o autor e/ou as obras para além dos limites de sua cultura de origem (LEFEVERE, 2007, p. 24-5).

Vou mais além ao afirmar que não se trata apenas da projeção de imagens do autor e de sua obra, mas, principalmente, da cultura representada no texto de partida. Os estudos pós-coloniais são necessários para auxiliar o leitor a compreender se se tratam de imagens estereotipadas ou mesmo de criação de um discurso descolonizador.

Além disso, a tradução possibilita a sobrevivência da obra, como afirma Walter Benjamin (2001, p. 195): “[...] a vida do original alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e vasto desdobramento”. E a imagem dela será resultante da “ideologia do tradutor” e da “poética dominante na literatura recebedora”²¹. A reescritura pode ser a adaptação, emulação e tradução²².

E são várias as reescrituras feitas sobre a Amazônia, região que envolve crenças e mitos de um possível paraíso, em que estereótipos são propagados, principalmente em relatos de viagens e obras literárias. Essas discussões serão aprofundadas na seção 2 dessa dissertação.

²¹ *Idem*, p. 73.

²² *Idem*, p. 82

2. A AMAZÔNIA “RE-TRADUZIDA”

Todo bicho, nem que seja cobra rastejante, nem que seja uma lesma, um caracol, nem que seja uma vez na vida, quando olha para uma árvore ou para uma pedra ou para um pedaço de céu, vê a totalidade do universo e compreende por um instante o que é, onde está e o que se passa à sua volta.

(Bernardo Carvalho)

Jurei que não me esquecia deles. E os abandonei, como todos os brancos.

(Bernardo Carvalho)

A re-tradução, ou *back translation*, é um termo aplicado a obras que foram traduzidas para outro idioma e são traduzidas de volta para o idioma fonte por outro tradutor, às vezes até sem conhecimento de detalhes contextuais. Um exemplo seria uma obra sobre o Brasil (escrita em língua inglesa) traduzida para o português, para o público brasileiro. Mesmo que essa obra não tenha sido escrita primeiro em língua portuguesa brasileira, o fato de ela ter sido escrita sobre o Brasil, pode fazê-la ser considerada uma tradução do Brasil. A título de ilustração, a obra *O mar e a Selva* (2014), traduzida para a língua portuguesa brasileira pelo professor Hélio Rocha, é uma re-tradução, por ser a tradução de *The Sea and the Jungle*, de Henry Major Tomlinson, que narra a trajetória de um inglês em terras brasileiras que apresenta em sua narrativa um discurso estereotipado sobre as regiões “exploradas”.

Ainda sobre *back translation*, os estudos pós-coloniais acreditam que a re-tradução possa ser uma possibilidade de descolonização, a partir da elaboração de um contradiscurso ao discurso colonialista imposto. Desse modo, na obra *The Wretched of the Earth* (1961) Franz Fanon afirma que:

O homem colonizado que escreve para o seu povo deve usar o passado com a intenção de abrir o futuro, como um convite à ação e uma base para a esperança. Mas, para garantir que a esperança se concretize e para dar-lhe forma, ele deve tomar parte na ação e se entregar de corpo e alma para a luta nacional²³ (FANON, 1961, p. 187. Tradução minha)

Assim, ao conhecer o passado, o colonizado se conscientiza de sua colonização e se posiciona mediante a isso de forma a negar a imposição dos

²³ *The colonized man who writes for his people ought to use the past with the intention of opening the future, as an invitation to action and a basis for hope. But to ensure that hope and to give it form, he must take part in action and throw himself body and soul into the national struggle.*

colonizadores. Há, então, uma possível busca por valorização e conservação da cultura local.

O mesmo pode ser dito sobre as re-traduições de obras que retratam a Amazônia, pois o leitor, tendo o tradutor como mediador, se conscientiza do discurso do colonizador e, possivelmente, passa a refletir sobre o olhar estrangeiro sobre a cultura brasileira.

Tais reflexões serão ampliadas nesta seção, em que a obra *Nove noites* será apresentada como instrumento de discussão sobre o discurso colonizador feito pelo protagonista americano, Buell Quain, e também pelo narrador-jornalista, a fim de identificar como a Amazônia foi “re-traduzida”.

2.1 Pós-colonialismo e Amazônia

Os estudos pós-coloniais são uma vertente dos Estudos Culturais que se desenvolveram a partir do século XX. Trata-se de uma linha de estudos voltada para discussões em busca de reflexões sobre posturas, atitudes, e também sobre textos colonizadores. Entende-se aqui, colonizador como “opressor”, “manipulador”. Obras como *Discurso sobre o colonialismo* (1950), de Aimé Césaire, *Pele Negra, máscaras brancas* (2008), de Franz Fanon, (1965), *Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador* (1977), de Albert Memmi e *Orientalismo* (1990), de Edward Said, são precursoras dos estudos do pós-colonialismo.

A colonização existe desde os tempos em que o homem começou a se organizar em sociedade e a partir do século XV passou a ser um expediente frequente praticado pela Europa em viagens exploratórias pela América, África e Ásia. Assim como ocorreu no Brasil, diversos países foram explorados, suas riquezas foram extraídas e os colonizadores buscaram “civilizar” os habitantes por meio da imposição da religião e da língua e desconsideraram, em geral, as formas de crença e costumes dos colonizados, inclusive, tentando escravizar os autóctones.

A imagem que inconscientemente muitos de nós preservamos até os dias atuais é de que os melhores cantores, as melhores roupas, os melhores produtos são estrangeiros, e, de preferência, dos países considerados de primeiro mundo. Pensamentos como esses são rastros de colonização.

Como forma de inferiorização, o colonizador cria estereótipos sobre o colonizado, ridicularizando-o. De acordo com Homi Bhabha (2010, p.105):

Um aspecto importante do discurso colonial é sua dependência do conceito de ‘fixidez’ na construção ideológica da alteridade. A fixidez, como signo da diferença cultural/histórica/racial no discurso do colonialismo, é um modo de representação paradoxal: conota rigidez e ordem imutável como também desordem, degeneração e repetição demoníaca. Do mesmo modo, o estereótipo que é a sua principal estratégia discursiva, é uma forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre ‘no lugar’ já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido [...].

Os estereótipos são uma forma de denegrir os colonizados e heroicizar os colonizadores. Surge, então, uma falsa ideia de verdade: tanto se reiteram os estereótipos que se passa a acreditar neles como verdadeiros.

Em contrapartida, há também o “contradiscurso” em que colonizados criam estereótipos sobre os colonizadores como forma de vingança. Cito como possíveis exemplos presentes disso, em nosso cotidiano, as piadas sobre loiras e sobre portugueses (caucasianas umas e europeus os outros, símbolos de uma pretensa superioridade dentro de uma sabedoria popular), ambos considerados (por tais piadistas) com pouca capacidade de raciocínio.

Exemplos de obras com vieses pós-coloniais são *A tempestade* (2001), de William Shakespeare e *The Parrot and Descartes*²⁴ (2000), de Pauline Melville. A obra de Shakespeare relata o colonizado (Caliban) tendo voz e se posicionando perante o colonizador, e o segundo, em que o papagaio (colonizado) distorce o discurso que era responsável por transmitir, o que leva o leitor a refletir sobre a possibilidade de modificação do discurso com o objetivo de desmitificar os discursos negativos.

Edward Said, em *Orientalismo* (1990, p.13), um dos precursores dos Estudos Pós-Coloniais, ressalta que: “O Oriente era quase uma invenção europeia e fora desde a Antiguidade um lugar de romance, de seres exóticos, de memórias e paisagens obsessivas, de experiências notáveis”. O Oriente é visto pelos europeus como uma extensão da Europa e eles buscam identificar traços europeus naquela região e mistificam a cultura oriental. Semelhante aconteceu e acontece com a Amazônia, muitas vezes, por meio de relatos de viagem.

Os relatos de viagem escritos sobre a Amazônia: *Amazon Town: A Study of Man in the Tropics*²⁵ (1976) de Charles Wagley, *The burning season: The murder of*

²⁴ O papagaio e Descartes (tradução minha).

²⁵ Cidade amazônica: um estudo do homem nos trópicos (tradução minha).

*Chico Mendes and the fight for the Amazon Rain Forest*²⁶ (2004) de A. Revkin, *Into the Amazon: Chico Mendes and the Struggle for the Rain Forest*²⁷ (1992) de Augusta Dwyer, *The World is Burning: murder in the rain forest*²⁸ (1991) de Alex Shoumatoff, *The Road to Extrema*²⁹ (1992) de Bob Reiss, *The Sea and The Jungle*³⁰ (1996) de H. M. Tomlinson; são obras que descrevem a Região Amazônica nem sempre de forma próxima da realidade, algumas vezes, reforçando estereótipos e, assim, produzindo uma imagem do escritor/explorador como um herói, ou seja, aquele que visita a Selva Amazônica, enfrenta lugares rústicos e pouco civilizados (para as expectativas europeias da época) e volta para sua nação para narrar as grandes aventuras.

Como afirma Pratt, “no contexto do relato de exploração, a ‘descoberta’ só se torna real quando o viajante retorna para casa e a evoca através de textos” (1999, p. 342). Em seu local de origem o viajante/escritor se sente seguro e confiante para escrever sobre suas descobertas.

A forma como o estrangeiro vê a Região Amazônica é resultante de suas crenças, de seus ideais, de sua cultura e de seu conhecimento prévio sobre a região (por meio de relatos e estudos). Ao descrever a Amazônia, ele transfere à imagem suas crenças, e conseqüentemente, tem-se uma imagem distorcida da real e, conforme Pratt (1999, p. 24):

[...] redundância, descontinuidade e irrealidade são algumas das principais coordenadas do texto do euroimperialismo, o estofo de seu poder para constituir o dia-a-dia com neutralidade, espontaneidade e cega repetição [...] esse poder tornou-se aberto a críticas e inquirições da academia, como parte de um esforço em grande escala para descolonizar o conhecimento.

Em outras palavras, os discursos produzidos pelos colonizadores podem ser questionados e reivindicados por estudiosos com pensamentos descolonizados a fim de criar um “contradiscurso” sobre as ideias e imagens já existentes sobre os colonizados.

²⁶ Tempo de queimada: o assassinato de Chico Mendes e da luta pela Floresta Amazônica (tradução minha).

²⁷ Para dentro da Amazônia: Chico Mendes e a luta pela floresta amazônica (tradução minha).

²⁸ Traduzido por Luiz Fernando Martins Esteves como “O mundo em chamas: A devastação da Amazônia e a trajetória de Chico Mendes” (1990).

²⁹ A estrada para Extrema (tradução minha).

³⁰ O mar e a selva (trad. Helio Rocha).

Entretanto, obras brasileiras também podem apresentar traços de colonização interna, em que o próprio brasileiro, por ter incorporado o discurso europeu, menospreza elementos de sua própria cultura, como, por exemplo, discriminação com o indígena ou negro e desvalorização da cultura desses povos. Sobre a colonização interna, Mignolo (2000, s/d.) afirma que:

A diferença colonial foi transformada e reproduzida no período nacional e é esta transformação que recebeu o nome de 'colonialismo interno'. Colonialismo interno é, portanto, a diferença colonial exercida pelos líderes da construção da nação³¹ (Tradução minha).

Mesmo com o fim do período colonial brasileiro e com o país conquistando autonomia econômica, com riquezas naturais e produções científicas, segue relutante em acabar a reprodução de um espírito colonizador por parte dos próprios brasileiros sobre seus conterrâneos. Assim, há reflexos de colonização europeia nas ações e discursos de colonizados, ou seja, é o colonizado repetindo as ações do colonizador, como inferiorização e exploração (de trabalho, econômica, de conhecimento) de brasileiros por brasileiros.

A obra *Nove Noites*, de Bernardo Carvalho, retrata exemplos de colonização interna por meio do discurso do narrador-jornalista, em que ele se refere à cultura indígena com desprezo. Para tanto, cabe a reflexão sobre o enredo da obra a ser discutida no tópico a seguir.

2.2 Nove noites, de Bernardo Carvalho

Bernardo Teixeira Carvalho nasceu em 1960, no Rio de Janeiro, Brasil, radicou-se em São Paulo, cidade onde se tornou um jornalista conhecido, foi correspondente em Paris, Londres e Nova York, da Folha de São Paulo. Foi diretor da sessão "Folhetim" desse jornal e também escreve uma coluna de crítica literária. Tornou-se mestre em cinema pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) em 1993.

Além de jornalista, ele também é escritor, contista e romancista. Sua primeira obra foi o livro de contos *Aberração* em 1993, depois publicou *Onze, uma história*

³¹ (Original em espanhol) *La diferencia colonial se transformó y reprodujo en el período nacional y es esta transformación la que recibió el nombre de "colonialismo interno."* El colonialismo interno es, pues, la diferencia colonial ejercida por los líderes de la construcción nacional.

em 1995, *Os bêbados e os sonâmbulos* em 1996, o romance *Teatro* (1998), *As iniciais* em 1999, *Medo de Sade* em 2000, *Nove Noites* em 2002 (ganhador do Prêmio Portugal Telecom em 2003), *Mongólia* em 2003 (ganhador do Prêmio APCA e do Prêmio Jabuti em 2004), *O sol se põe em São Paulo* em 2007, *O filho da mãe* em 2009 e *Reprodução* em 2013, ganhando o Prêmio Jabuti de literatura em 2014.

O autor é conhecido por mesclar ficção e realidade em seus enredos, não sendo possível distingui-las, o que lhes dá verossimilhança. De acordo com o site Companhia das Letras³², para escrever *Nove Noites* o escritor teve contato com a tribo Krahô, em Tocantins, e também visitou os Estados Unidos em busca de documentos e pessoas que soubessem algo sobre o protagonista Quain.

A obra narra a vinda de uma equipe de antropólogos da Universidade de Columbia, dos Estados Unidos para o Brasil, por volta da década de 1930, para estudar tribos indígenas brasileiras. O grupo é orientado por Franz Boas. E o personagem principal, Buell Quain, tem fama de ser um de seus melhores alunos.

O enredo é narrado por duas pessoas, a primeira (Manoel Perna) inicia a história e se diz amigo de Quain e começa sempre suas falas com “Isto é para quando você vier”, o que remete à ideia de que ele está escrevendo para alguém específico, mas não identificado no texto. Seus relatos visam a insinuar possibilidades para o esclarecimento ou justificativa da morte de Quain. A escrita em itálico no texto diferencia esse narrador (Manoel Perna) do segundo que aparenta ser uma espécie de jornalista que busca desvendar o mistério do suicídio do antropólogo.

Personagens reais e fictícios, relatos de um amigo que conviveu com Buell Quain por nove noites e as cartas deixadas por ele (Quain) compõem a obra. Com o decorrer da narrativa, o leitor é instigado a inferir as possíveis causas da morte do protagonista.

2.2.1 O protagonista e seus possíveis conflitos

Buell Quain é filho do sueco Eric Quain, médico e cirurgião, com a americana Fannie Dunn Quain, “primeira mulher em Dakota a obter um diploma em medicina,

³² www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=11590 acesso em 31/07/2015.

em 1898” (CARVALHO, 2002, p. 20). Depois de casada, tornou-se dona de casa. Eric e Fannie se separam pouco tempo antes da morte de Quain.

Durante a narrativa Quain apresenta insatisfação com a cultura indígena e brasileira, de modo geral. Enfrentou dificuldades e frustrações, como a notificação do SPI (Serviço de Proteção aos Índios) para que se retirasse da tribo Trumai, por falta de autorizações, que resultou na suspensão de sua pesquisa de campo, assim como a não adaptação na tribo Krahô, (que o batizou de *Cãmtwyon*³³ ao aceitá-lo em seu convívio) e os indícios de problemas familiares, talvez resultantes da separação de seus pais. Todos esses fatores e também a situação mundial da época que antecedia uma grande guerra podem ter contribuído para o desinteresse do antropólogo pela vida.

Quain escreveu um livro sobre lendas coletadas em uma aldeia nas ilhas Fiji, no Pacífico Sul. O livro foi intitulado *The flight of the chiefs*³⁴ (1942) e publicado após sua morte, e depois foi a vez de *Fijian village*³⁵ (1948), contendo relatos do tempo em que ele ficou nas ilhas.

Em um determinado momento, o etnólogo pensou ter contraído sífilis, fruto de um relacionamento casual no carnaval do Rio de Janeiro. Sua aparente obsessão por doenças transmissíveis fazia com que ele transferisse características de pessoas infectadas para os negros que possuíam dentes limados, pois ele acreditava que tal característica era um agravante dos sintomas.

O narrador amigo de Quain relata que a primeira noite em sua companhia deu-se quando o etnólogo aceitou um convite para ir à sua casa após uma festa. Outras sete noites ocorreram durante a passagem de Quain pela cidade de Carolina (no então, Estado de Goiás³⁶), nos meses de maio e junho. A última noite foi quando Quain voltava para a tribo Krahô e o seu amigo decidiu acompanhá-lo por um determinado trecho. Os relatos desse amigo são das histórias que ele ouviu do antropólogo e do que eles vivenciaram juntos nessas nove noites.

O americano se suicidou quando estava a caminho de Carolina rumo à “civilização”. O narrador ressalta que segundo Diniz, o antropólogo “foi se cortando todo, ainda de dia, descendo sangue’ e depois ‘queimou dinheiro’ enquanto escrevia

³³ “[...] ‘twyon’ queria dizer lesma, o caracol e seu rastro. [...] ‘cãm’ era o presente, o aqui e o agora” (CARVALHO, 2002, p. 80).

³⁴ O voo dos chefes (tradução minha).

³⁵ Aldeia de Fiji (tradução minha).

³⁶ Cidade atualmente localizada ao sul do Maranhão, após a emancipação do norte de Goiás em 1988.

suas cartas, o que o faz concluir que o antropólogo tenha ficado louco” (p. 83). Acompanhado de dois indígenas, ele pediu que eles fossem em busca de ajuda, disse a eles que estava passando mal e quando eles voltaram, o antropólogo havia se cortado e havia perdido muito sangue.

O narrador continua seu relato dizendo que “na versão oficial, o etnólogo teria queimado todas as cartas que recebera, não deixando nenhuma pista das supostas razões que o teriam levado ao suicídio” (CARVALHO, 2002, p. 83).

Foram deixadas cartas para pessoas em Carolina, Mato Grosso, Rio de Janeiro e Estados Unidos, além de uma carta para o amigo de Quain e outra para o delegado de polícia.

Buell Quain, apesar de etnólogo, apresenta pensamentos e comportamentos que não correspondem aos que sua profissão pressupõe. A Antropologia era uma ciência ainda em construção e que necessitava de estudiosos sem preconceitos, abertos às diversidades culturais. Conforme Carvalho (2002, p. 17):

Em meados dos anos 30, na esteira do New Deal, o Departamento de Antropologia da Universidade de Columbia, dirigido por Franz Boas, acolheu estudantes atraídos por um pensamento liberal que se propunha a cortar cientificamente as raízes dos preconceitos sociais.

Entretanto, o referido personagem não se enquadra nesses ideais, pois, a partir da leitura da obra, é possível perceber que ele se refere às culturas indígenas brasileiras como inferiores às demais culturas, e as descreve com desprezo e inferioridade, como na carta que ele escreveu a Margaret Mead:

‘Acredito que isso possa ser atribuído à natureza indisciplinada e invertebrada da própria cultura brasileira. Meus índios estão habituados a lidar com o tipo degenerado de brasileiro rural que se estabeleceu nesta vizinhança – é terra marginal e a escória do Brasil vive dela. Tanto os brasileiros como os índios que tenho visto são crianças mimadas que berram se não obtêm o que desejam e nunca mantêm as suas promessas, uma vez que você lhes dá as costas. O clima é anárquico e nada agradável [...]’ (CARVALHO, 2002, p. 120).

Desse modo, além de ele utilizar de adjetivos pejorativos ao se referir à cultura brasileira e indígena, ele também se refere aos indígenas como posse dele ao utilizar o termo “meus índios”. Quain utiliza de um discurso colonizador, de modo que reduz a cultura relatada à imagem de crianças mimadas e que não cumprem com suas palavras, atitude essa que não corresponde a um perfil em conformidade

com a formação de um antropólogo, mas que pode ser justificada pela contradição apresentada na obra sobre o tipo de pesquisadores preferidos pelos antropólogos Boas e Levi-Strauss e os de fato escolhidos para a pesquisa, conforme ressalta Carvalho:

Depoimentos de alunos e colegas atribuem a Benedict uma preferência por estudantes em desacordo com o mundo a que pertenciam e de alguma forma desajustados em relação ao padrão da cultura americana (2002, p. 17).

Portanto, entende-se que os alunos preferíveis eram aqueles que supostamente se adaptariam às tribos indígenas brasileiras por não se adaptarem a cultura americana. Por inferência, então, se conclui que Benedict previa que a cultura estadunidense da época, de modo geral, rejeitava um modo de vida como o dos índios brasileiros, e, que seria necessário encontrar alguém que estivesse disposto a negar sua própria criação e os valores que sua cultura lhe inculcava.

A narrativa apresenta que Quain “assistiu vidrado a uma história de amor no Pacífico Sul [...] um tabu” (CARVALHO, 2002, p. 47) e foi pela idealização do filme que ele foi em busca dessa região do planeta, talvez anelando um amor igual ao do filme. Mas o que poderia ser considerado um tabu? Depende muito da cultura. No Brasil, em meados do século XX, por exemplo, esse tabu poderia se referir a um triângulo amoroso, ou um relacionamento entre parentes ou até mesmo homossexualismo.

Ele buscava um mundo ao qual pertencesse e auxiliou um chinês a entrar clandestino no navio rumo à América e no caminho o chinês foi “descoberto, expulso e castigado no primeiro porto” na frente de Quain (CARVALHO, 2002, p. 48). Ele viveu dez meses em Fiji, no Pacífico Sul. Em Carolina, no Brasil, ele mostrou ao amigo (narrador que usa letra itálica no texto fonte, Manoel Perna) uma foto e um desenho feito por ele de negros da ilha Fiji, “Eram retratos de dois negros muito fortes, que posavam para ele com o torso nu e o olhar distante”³⁷. Esse evento parece sugerir uma admiração que transcende a admiração normal que um europeu ou americano possa sentir ao entrar em contato com o exotismo de lugares remotos. Parece haver um quê de nostalgia pelo modo de vida dos autóctones e um

³⁷ *Idem*, p.49.

sentimento de paraíso perdido, além de um apelo viril que a liberdade indômita sugere.

O antropólogo aparentemente não teve boas experiências no Brasil, a começar pela tribo Trumai, como relata seu amigo: “Quando me falava de Trumai, eu o ouvia falar do medo. Passou quatro meses entre eles, entre agosto e novembro de 1938”³⁸. Ao chegar à tribo, o antropólogo teve as roupas roubadas pelos indígenas e precisou improvisar vestimentas com um mosquiteiro. Ele também teve dificuldade em entender as relações de parentesco da tribo (sanguíneas e simbólicas).

Os homens estavam morrendo de malária no rio Coliseu (Estado de Mato Grosso) e Quain tinha adquirido o remédio por meio de sua mãe após ser alertado da doença, então, ele deu o medicamento aos homens e passou a ser considerado o salvador que Deus enviou, atendendo a pedidos em oração feita pelos indígenas.

Após a morte de Quain, a mãe dele ofereceu dinheiro aos indígenas, o que remete à ideia de que ela tentava “sob um véu de filantropia, comprar o silêncio dos índios ou subornar a própria consciência” (CARVALHO, 2002, p. 51). Assim, dialogando com a imagem dos indígenas da época de colonização do Brasil (1500) em que eles eram comprados com presentes, mas, agora em outra roupagem, a da compra do silêncio deles sobre situações que poderiam ajudar a solucionar o motivo da morte de Quain, ou então, se sentir livre de culpa pelos transtornos causados aos indígenas pelo suicídio do antropólogo, já que eles foram, de início, suspeitos pelo ocorrido.

O etnólogo compara os indígenas de Trumai com os de Fiji (experiência de campo anterior), e os considera “chatos e sujos”, diz não gostar da tribo e de sua cultura e os acha mirrados em relação aos indígenas musculosos de Fiji. Ele afastava as mulheres indígenas ameaçando-as de estupro e relata ao amigo (Manoel Perna, narrador) que havia jogos sexuais na tribo entre homens e meninos, já que não havia meninas adolescentes. E Quain enfatiza que havia na tribo um menino órfão que mostrava interesse em praticar esses jogos. A visão negativa que Quain possuía do comportamento dos indígenas brasileiros remete à conclusão de que ele se decepcionara com a cultura local por compará-la à cultura dos indígenas de Fiji.

³⁸ *Ibidem*.

Os meninos da tribo Trumai enfrentavam um ritual de passagem para a fase adulta em que tinham o corpo esfolado por uma pata de tatu. Quain mostra ao amigo uma cicatriz que sugere que ele havia participado do ritual, mas frente à reação do amigo, o estadunidense diz que tinha sido operado quando criança, finalizando assim a primeira noite de conversa entre os dois. Ele sente vergonha em assumir que participou do ritual, o que pode ser considerado mais um traço de rejeição aos indígenas, pois sua participação demonstraria que ele estava se inserido na cultura local.

A experiência com os Trumai talvez possa ter alguma relação com a ideia do antropólogo de se suicidar, já que ele disse ao amigo que “o importante [...] é que os Trumais veem na morte uma saída e uma libertação dos seus temores e sofrimentos. [...] não era à toa que matavam os recém-nascidos. Pior era nascer” (CARVALHO, 2002, p. 57). Parece que Quain se identificou com os Trumai.

Ao sair da tribo Trumai, Quain teve malária ao retornar para Cuiabá. O nome indígena de Quain na tribo Krahô era “Cãmtwyon”: “ ‘twyon’ queria dizer lesma, o caracol e seu rastro [...] ‘cãm’ era o presente, o aqui e o agora” (CARVALHO, 2002, p.80). Para o narrador, o nome passou a significar “a casa do caracol e o seu fardo no mundo”³⁹, o que se torna compreensível ao leitor no decorrer da narrativa, pois Quain, como etnólogo, morava onde estava estudando, deixava sua marca (havia troca de experiências) e, ao mesmo tempo, seu fardo era a sua dor, incompreensível (ou enigma) aos demais. Mas também, de forma mais superficial, é possível que caracol faça referência ao fato de pesquisadores terem o costume de carregar grandes mochilas.

O segundo narrador (narrador-jornalista) apresenta semelhanças com a história de Quain, ambos acompanharam os pais em viagens durante a infância. Entretanto, enquanto o antropólogo considera o exótico como paraíso, o narrador considera como parte do inferno, uma dicotomia entre paraíso e inferno ao que se referem às culturas indígenas retratadas pelos dois personagens. O exótico, então, como algo diferente, pode ser visto por um viés positivo ou não.

Neide Gondim argumenta sobre o desejo dos homens encontrarem o paraíso e o relacionarem com a Amazônia:

³⁹ *Idem*, p. 81.

Pressionados pelas adversidades comuns à época, os homens sonham encontrar o paraíso e a fonte da eterna juventude. A tradição religiosa dizia que um grande rio nascia naquele local aprazível, cujas águas encobriam riquezas, e não muito longe, uma fonte convidava para a total supressão dos males sociais [...]. Esse local foi encontrado pelos expedicionários de Orellana e se localizava na região amazônica (GONDIM, p. 10).

Ao que se refere à Amazônia como paraíso, os estrangeiros desejavam desbravar essas terras a fim de encontrar riquezas e, em especial, a fonte da juventude nas águas de nossos rios. Mitos como esses foram alimentados por meio da literatura, em que, nem sempre o autor conhecia a região sobre a qual escrevia, e apenas disseminava mitos e crenças.

Também há aqueles, assim como o narrador jornalista da obra *Nove noites*, que considera a Amazônia como um “inferno”. Posso citar a obra *Inferno verde* (1927), do escritor brasileiro Alberto Rangel. Nesse livro ele apresenta narrativas em que busca desmitificar a Amazônia como paraíso, motivo pelo qual ele utiliza de situações e expressões “extremas” a essa ideia de divino.

O narrador-jornalista de *Nove Noites* teve uma experiência negativa com os indígenas quando criança, ele foi levado pelo pai a um “encontro de índios” e sentiu medo. A partir de então, considerava o contato com indígenas como algo ruim e que deveria ser evitado.

Quain é apresentado na obra como um estudioso que, apesar da pouca idade, já havia vivido o suficiente: “Era tão moço e tinha visto tanto. Que vida extraordinária” (CARVALHO, 2002, p. 19). O próprio personagem afirma já ter tido todas as experiências que poderia ter: “Castro Farias, eu não tenho mais nada a fazer no mundo. Já vi tudo” (CARVALHO, 2002, p. 42). Assim, é possível entender que, apesar do acúmulo de experiências, talvez por sua pouca idade (27 anos), ele não as tenha compreendido com profundidade, e assim, não tenha conseguido desvincular as culturas já visitadas da cultura brasileira e utilizava de comparações que inferiorizavam os costumes locais.

2.3 Retratos distorcidos da Amazônia

Na obra *Nove noites*, os indígenas são descritos por Quain como inferiores, e pude perceber uma imagem estereotipada em relação à Amazônia e ao Brasil como

um todo. O antropólogo Buell Quain, possivelmente, não conseguia distinguir as culturas estudadas da cultura de origem, como descrito no romance:

[...] na loucura final das suas observações sobre os Krahô, e com base nas lembranças das revistas científicas que lia na adolescência, tenha tentado aplicar 'os mesmos princípios matemáticos que governam os fenômenos atômicos' aos fenômenos sociais, detectando nos índios 'síndromes de comportamento cultural' análogas às leis da física (CARVALHO, 2002, p. 15).

O etnólogo tratava a cultura como sendo lógica assim como os problemas matemáticos, sem considerar toda complexidade que a envolvia, ou seja, os indivíduos com diferentes ideologias e constituintes de um mesmo ambiente. Entretanto, de acordo com Said, a cultura:

é um conceito que inclui um elemento de elevação e refinamento, uma fonte de identidade bastante combativa que vem a ser associada, muitas vezes de forma agressiva, à nação ou ao Estado; isso 'nos' diferencia 'deles', quase sempre com algum grau de xenofobia (1995, p. 13).

Desse modo, cultura não deve ser equiparada a Estado, pois ela não se limita a fronteiras. E pode ser identificada por costumes e crenças dentro de um determinado grupo de pessoas, independente de suas etnias.

O personagem principal de *Nove Noites* sintetiza a cultura local em explicações físicas. Quain afirma que “Carolina é um lugar tedioso” (CARVALHO, 2002, p. 30). Tal juízo de valor não é o esperado de um antropólogo experimentado, já que sua profissão o leva para todo tipo de lugar e cabe a ele estar aberto para o que foge de seus padrões de conforto. A repugnância aos indígenas é clara, como podemos verificar em Carvalho (2002, p. 55): “Ele estava cansado de observar, mas nada podia lhe causar maior repulsa do que ter que viver como os índios, comer sua comida, participar da vida cotidiana e dos rituais, fingindo ser um deles”. Inclusive, ele não se alimentava por não se adaptar aos costumes locais: “O etnólogo não comia com os índios e não aceitava a comida deles. Não comia beiju. Tinha o seu próprio arroz” (CARVALHO, 2002, p. 82). Em uma nova carta para Ruth Landes, Quain afirma: “Não gosto da ideia de me tornar nativo” (CARVALHO, 2002, p. 109). Essa negação da cultura do outro em busca de valorização da própria cultura representa um comportamento inflexível e intolerável como forma de resistência. Não se aceita o outro por considerá-lo inferior.

Quain apresenta um discurso de superioridade, há a comparação entre culturas e uma possível xenofobia. Em uma carta para uma amiga, ele escreve:

Mas acho que você deve lhe retribuir os favores fazendo-se de humilde na frente dela, evitando dizer coisas que soem como crítica antipática ao Brasil, fingindo se interessar pelo trabalho dos acadêmicos brasileiros, e até mesmo deixando-a pensar que é a orientadora da sua pesquisa (CARVALHO, 2002, p. 44).

Percebi que Quain cultivava uma imagem negativa sobre o Brasil e ao que pertence ao país. Essa desvalorização da cultura e das pessoas brasileiras pode ser resultante de uma mente colonizadora, que valoriza apenas o que pertence ao próprio país de origem em detrimento de outras culturas. De acordo com o professor Miguel Nenevé (2001, p. 37), “Para satisfazer a necessidade de dominação e para manter a autoridade do primeiro mundo sobre a Amazônia, constrói-se um discurso sobre o homem, a cultura e o comportamento da região”. E esse discurso, por vezes, convence não só o colonizador, mas também o colonizado através de recursos propagandísticos ou manobras políticas servis aos estrangeiros.

Um exemplo do poder do discurso colonizador é a exploração da Amazônia, divulgada pela mídia em meados da década de 1990, como algo positivo e necessário para o processo de desenvolvimento do Brasil, e essa visão é retratada na obra na voz de Quain:

A prática [compra de latifúndios]⁴⁰ foi estabelecida como programa pelo governo militar, que sob o pretexto de desenvolvimento da Amazônia não só subvencionou a compra de centenas de milhares de alqueires a preço de banana, como em seguida financiou nababescamente os projetos de ocupação pelos fazendeiros – em geral, bastava derrubar a mata, plantar capim e encher as fazendas de gado (CARVALHO, 2002, p. 65).

Essas ocupações de terras invadiam territórios indígenas, não se importando para onde eles seriam remanejados. Assim, gerou-se um transtorno em se realocar esses povos, além de eles não terem sido considerados como habitantes daqueles espaços, pois eram retirados sem o próprio consentimento.

O antropólogo possivelmente não tinha sensibilidade para entender que tal processo de desenvolvimento era, na maioria das vezes, uma agressão aos povos

⁴⁰ Esclarecimento meu.

indígenas, e possivelmente, sua não identificação com as competências que sua profissão exigia.

Quain apresentava um comportamento que não fazia jus ao seu trabalho, mas que poderia ser justificado pelas relações entre acontecimentos estrangeiros e a situação do pesquisador no Brasil, como podem ser inferidas a partir da seguinte citação sobre o dia da morte do protagonista:

Buell Quain se matou na noite de 2 de agosto de 1939 – no mesmo dia em que Albert Einstein enviou ao presidente Roosevelt a carta histórica em que alertava sobre a possibilidade da bomba atômica, três semanas antes da assinatura do pacto de não-agressão entre Hitler e Stalin, o sinal verde para o início da Segunda Guerra e, para muitos, uma das maiores desilusões políticas do século XX (CARVALHO, 2002, p.15).

Se considerarmos a insatisfação de Quain em sua condição de pesquisador no Brasil e que os grandes países europeus enfrentavam situações decisivas e talvez irreversíveis a curto e médio prazos, como a posterior Segunda Guerra Mundial, podemos supor que o antropólogo se sentiu “sem saída”, sem refúgio, optando então, pela morte. É válido ressaltar que tal reflexão não é explícita no romance e resulta de inferência do presente estudo sobre a obra.

As culturas estão sofrendo grandes e rápidas mudanças, o que exige dos indivíduos maior compreensão sobre as relações sociais atuais. De acordo com Stuart Hall (1998, p. 14), “as sociedades modernas são, portanto, sociedades de mudança constante, rápida e permanente”. Desse modo, há a necessidade de que os indivíduos busquem compreender que as sociedades são mutáveis e diversificadas.

Desse modo, os indivíduos também devem ser considerados como mutáveis e acompanhar esse processo de transformação cultural, caso contrário, poderão se sentir inadequados à cultura em que estão inseridos.

O etnólogo, possivelmente, não acompanhou essas mudanças culturais, inclusive, não se identificou com a cultura pesquisada e, assim, alimentou estereótipos sobre o povo brasileiro. Os estereótipos são uma forma de denegrir o outro, e Quain apresenta uma visão estereotipada em relação aos indígenas e ao povo brasileiro, como pode ser observado no trecho a seguir:

Encontrei um grupo de índios Krahô e eles parecem pavorosamente obtusos. Têm cortes de cabelo engraçados, furam as orelhas e continuam

sem usar roupas nas cidades. Há um monte de coisas sobre os brasileiros e as cidades brasileiras que me dão vontade de tirar a roupa e me masturbar em praça pública. Mas tento me controlar (CARVALHO, 2002, p. 30).

Como antropólogo, é inesperado e nada agradável o seu comentário em relação ao corte de cabelo dos indígenas ou aos adereços utilizados por eles nas orelhas e no corpo. Quain rejeita e critica os costumes indígenas e apresenta em seu discurso que os indígenas deveriam se submeter à cultura urbana e andarem vestidos nas cidades. O mais inusitado na fala do personagem é o fato de ele se sentir excitado ao se deparar com as vestimentas e outros “monte de coisas” no Brasil, o que nos remete ao estereótipo de que os brasileiros, principalmente as mulheres, são vistas como objeto sexual no exterior.

A inferiorização do outro é também praticada pela carga preconceituosa presente nos estereótipos, por generalizar indivíduos com características nem sempre positivas como, por exemplo, o discurso popular no Sudeste do Brasil de que os baianos são preguiçosos, ou que os cariocas são malandros. A esse respeito, Piza (2006, p. 86-7) discorre que:

Segundo os estudos nas décadas de 30 a 50, o estereótipo vai tornar-se parte de uma outra noção: a do preconceito. E é à essa noção que se vão atrelar os estudos sobre o estereótipo. Uma vez considerado como simplificação de uma imagem mental, estereotipar (ato de criar estereótipo) torna-se parte necessária das definições de ‘comportamentos’ preconceituosos.

E o estereótipo se torna uma ferramenta poderosa de convencimento do colonizado de que, de fato (no imaginário popular), é alguém menos importante do que o colonizador. De acordo com Memmi (1977, p. 83):

A acusação o perturba, o inquieta, tanto mais porque admira e tem seu poderoso acusador. Não terá um pouco de razão? – murmura ele. Não somos, de certo modo, um pouco culpados? Preguiçosos, já que temos tantos ociosos? Medrosos, já que nos deixamos oprimir? Desejado, divulgado pelo colonizador, esse retrato mítico e degradante acaba, em certa medida, por ser aceito e vivido pelo colonizado. Ganha assim certa realidade e contribui para o retrato real do colonizado.

Tanto se afirmam as ideias negativas que o colonizado as internaliza como verdade. Assim, o colonizador dissemina discursos de que o colonizado não possui conhecimento, é preguiçoso, deve adquirir produtos e ciência de outros países.

Desse modo, o domínio continua nas mãos do colonizador, por meio da manipulação discursiva. Cabe aqui ressaltar a importância da criação de contradiscursos a fim de descolonizar a mente dos colonizados e, consequentemente, a importância dos estudos pós-coloniais, pois, a partir de tais estudos, o colonizado se conscientiza de sua submissão e se posiciona de modo a buscar reverter esse papel, a se impor como ser independente intelectualmente.

Talvez Quain tenha chegado ao Brasil com um discurso colonizador internalizado que buscava confirmar na cultura indígena que observava. Além de estereótipos, havia uma rejeição da cultura brasileira como um todo.

Buell Quain não aceitava sequer a língua portuguesa brasileira, conforme Carvalho (2002, p. 41): “Acho que não aprendeu português, nem se interessava pelo Brasil. Aliás, nunca vi um livro dele”. O primeiro e mais resistente ato de negação de uma cultura é a negação da língua daquela cultura. Os cumprimentos também eram desagradáveis ao protagonista “Não há nenhuma cerimônia em relação ao contato físico e, assim, passo por desagradável ao evitar ser acariciado” (CARVALHO, 2002, p. 54). Europeus e norte-americanos são em geral introspectivos, no entanto, como se trata de um antropólogo, era esperado que ele compreendesse os costumes locais.

Dentre os contrastes apresentados por Buell, encontra-se sua boa condição financeira e seu desejo de esconder tal situação. Na obra *Nove noites*, o narrador diz que: “A única miragem que eu posso admitir que ele tivesse era essa de um mundo sem ricos, porque era realmente uma ideologia. Ele não queria parecer rico. Era seu traço de caráter mais marcante” (CARVALHO, 2002, p. 36).

Ainda de acordo com a obra (CARVALHO, 2002, p. 37), “Buell Quain tinha a preocupação constante de demonstrar que não era ninguém, como se fosse só um serviçal”. Não se sabe ao certo se era um comportamento de uma pessoa humilde ou era a vontade de “se fazer” de humilde ou, até mesmo, se era uma atitude em busca de segurança, por estar imerso em uma cultura diferente que poderia investir contra ele, extorqui-lo pelo que ele possuía. Essas hipóteses não são confirmadas na obra, no entanto, abrem espaço à reflexão.

E ao que se refere à cultura brasileira, Quain a descreve de forma depreciativa:

Acredito que isso possa ser atribuído à natureza indisciplinada e invertebrada da própria cultura brasileira. Meus índios estão habituados a lidar com o tipo degenerado de brasileiro rural que se estabeleceu nesta vizinhança – é terra marginal e a escória do Brasil vive nela. Tanto os brasileiros como os índios que tenho visto são crianças mimadas que berram se não obtêm o que desejam e nunca mantêm as suas promessas, uma vez que você lhes dá as costas. [...] O Brasil, por sua vez, sem dúvida absorveu muitas das marcas mais desagradáveis das culturas indígenas com as quais teve contato inicialmente (CARVALHO, 2002, p. 120).

O antropólogo descreve negativamente o povo brasileiro e seus costumes e culpa os indígenas pelos comportamentos menosprezados por ele. Trata-se de um discurso de inferiorização e desejo de manutenção da autoridade. E essa inferiorização é uma resultante negativa da zona de contato, que segundo Mary Pratt (1999, p. 32) é “a presença comum, interação, entendimentos e práticas interligados, frequentemente dentro das relações assimétricas de poder”.

A zona de contato, também entendida como a ultrapassagem de fronteiras culturais, é o espaço de transculturação, no qual ambas as culturas, quando em contato, podem sofrer um choque, e dele resultar a troca cultural, ou até mesmo a exploração. Quain apresenta um suposto choque cultural, pois nega a cultura brasileira em comparação às demais culturas conhecidas por ele e se “isola” por não se adaptar à realidade em que se encontrava inserido, e então, ele se suicida, sem um motivo explícito, dando origem a um mistério: por que Quain teria se matado? As hipóteses surgidas a partir da interpretação da obra *Nove noites* são diversas e a que mais vejo como provável é a fuga da realidade cultural em que ele se encontrava por meio da morte.

Esse mistério e também as marcas tradutórias culturais serão discutidos na seção a seguir, bem como a busca pela identificação da imagética amazônica na narrativa em língua inglesa.

3. NOVE NOITES, *NINE NIGHTS* E UM MISTÉRIO: ANÁLISE COMPARATIVA

Isto é para quando você vier. É preciso estar preparado. Alguém terá que preveni-lo. Vai entrar numa terra em que a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram até aqui.

(Bernardo Carvalho)

Os estudos contemporâneos da tradução a reconhecem como uma “ponte” entre culturas, e, por isso, ela não deve ser considerada como fiel ou não ao texto de partida. Ela é sim, uma “reescritura”, como afirma Lefevere (2007), logo, o tradutor também deve ser reconhecido em seu trabalho. A fim de se desmitificar a imagem do tradutor “infel”, me dedico a analisar as marcas tradutórias culturais presentes na obra *Nine Nights*, e, conseqüentemente, as soluções tradutológicas utilizadas pelo tradutor que, por vezes, se faz visível no texto de chegada.

O texto de partida, romance *Nove noites*, apresenta dois narradores, como mencionado anteriormente, Manoel Perna (narra o texto em itálico) e o narrador-jornalista. Esse último desenvolve uma obsessão em desvendar os fatos e se apropria do testemunho de Manoel Perna, amigo de Quain, que estivera com ele por “nove noites”. Certamente, o título da obra faz referência a essas nove noites relatadas na carta-testamento de Manoel Perna.

E “um mistério” utilizado por mim no título desta dissertação e desta seção se remete a três situações distintas, sendo a primeira, o fato de o motivo da morte do antropólogo ser um mistério, a segunda, o fato de o narrador ter inventado seu testemunho, levando o leitor a questionar o motivo disso, e a terceira, se o tradutor manipulou a obra de forma negativa, distorcendo sentidos, ou de forma positiva, propiciando à cultura receptora o conhecimento de novos termos e até mesmo da História do Brasil.

Assim, além de identificar as soluções tradutológicas utilizadas pelo tradutor, também apresento a imagética amazônica por meio das análises comparativas entre texto de partida (*Nove noites*) e texto de chegada (*Nine Nights*).

3.1 *Nine Nights*, tradução de Benjamin Moser

Bernardo Carvalho teve a obra *Nove Noites* traduzida pelo norte americano Benjamin Moser em 2008 que, além de tradutor e crítico, é historiador e escritor, fez

curso de literatura brasileira pela Brown University, mestrado e doutorado pela Universidade de Utrecht, na Holanda. Ele escreveu *Why This World: A Biography of Clarice Lispector* (2009), uma biografia de Clarice Lispector publicada no ano de 2009. Moser é colaborador do *The New York Review of Books* do Jornal *The New York Times* e colunista da *Harper's Magazine*. Ele é fluente em seis idiomas e tem traduções publicadas em quatro línguas, inclusive em português. Além da obra de Bernardo Carvalho, ele também traduziu as obras *The Silence of the Rain*⁴¹ (2002), *December Heat*⁴² (2003), *A Window in Copacabana*⁴³ (2005), *Southwesterly Wind*⁴⁴ (2004) e *Pursuit*⁴⁵ (2006), de Luiz Alfredo Garcia-Roza, escritor brasileiro de ficção policial.

Nove noites foi traduzida para o inglês com o título *Nine Nights*, e publicada pela Vintage em 2008. Apresenta uma pequena biografia de Bernardo Carvalho, *Acknowledgements* (agradecimentos), *Photo Credits* (Créditos das fotos), como na obra fonte.

3.2 Elementos paratextuais

Os elementos paratextuais são elementos externos ao texto, mas que o complementam e muito diz sobre ele, como a capa, o prefácio, nome do autor e tradutor (se for uma tradução), notas informativas sobre o autor, imagens ou ilustrações. Portanto, conforme Genette (2009, p. 09) paratexto é “esse acompanhamento, de extensão e conduta de variáveis”, que, por sua vez, é formado por *peritexto* (elementos que estão presentes no livro) e *epitexto* (elementos que são midiáticos, como entrevistas, ou por meio de correspondências, dentre outros)⁴⁶.

3.2.1 Elementos paratextuais de *Nove noites*

O livro *Nove noites* é composto por 171 páginas em papel pólen bold e de cor amarelada, ou seja, em ótima qualidade e com maior longevidade. Sua capa (imagem 1), impressa em papel grosso, apresenta na parte superior o título da obra

⁴¹ *O Silêncio da chuva*

⁴² Tradução de *Achados e perdidos*

⁴³ *Uma janela em Copacabana*

⁴⁴ *Vento Sudoeste*

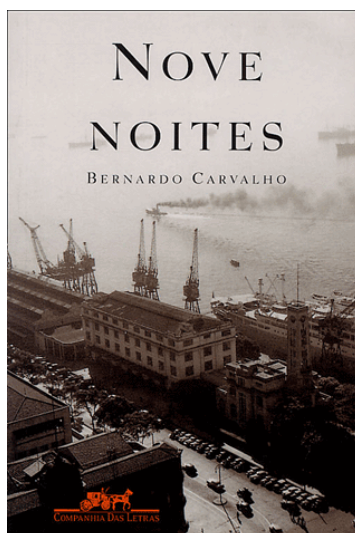
⁴⁵ *Perseguido*

⁴⁶ *Idem* (p. 12)

em negrito, abaixo dele está o nome do autor (em letra menor), e na parte inferior há a logomarca da editora Companhia das Letras. Como plano de fundo há as docas de uma cidade à beira mar com um tempo aparentemente nublado.

A contracapa do livro, 3ª reimpressão, apresenta a citação do livro correspondente às páginas 13 e 14, e abaixo dela, a frase: “Romance vencedor do Prêmio Portugal Telecom 2003”. Tal frase pode ser considerada como *marketing* para o público alvo (brasileiro), pois enfatiza que a obra é ganhadora de um prêmio literário e, conseqüentemente, de ótima qualidade. Porém, para o público da obra traduzida, esse dado parece não ser relevante, aos olhos da editora, já que não aparece na contracapa de *Nine Nights*.

Figura 01



Fonte: Digitalizada por mim.

As orelhas exibem uma apresentação da obra, com a exposição da morte do antropólogo, o esclarecimento de que a narrativa é contada em dois tempos e a justificativa da pesquisa realizada pelo narrador-jornalista, como observado a seguir:

Na noite de 2 de agosto de 1939, um promissor antropólogo americano, Buell Quain, 27 anos, se matou de forma violenta enquanto tentava voltar para a civilização, vindo de uma aldeia indígena no interior do Brasil. O caso se tornou um tabu para a antropologia brasileira, foi logo esquecido e permaneceu em grande parte desconhecido pelo público. Sessenta e dois anos depois, ao tomar conhecimento da história por acaso, num artigo de jornal, o narrador deste livro é levado a investigar as razões do suicídio. Em sua busca obstinada pelas cartas do morto e pelo testamento de um engenheiro que ficara amigo do americano nos seus últimos meses de vida, o narrador é guiado por razões pessoais que não serão reveladas até o final do romance, mas que dizem respeito à sua

experiência na selva durante a infância, à história e à morte de seu próprio pai.

Nove noites narra a descida ao coração das trevas empreendida pelo jovem expoente da antropologia americana, colega de Lévi-Strauss e aluno dileto da renomada antropóloga Ruth Benedict, às vésperas da Segunda Guerra. A história é cotada em dois tempos, na combinação progressiva entre o testamento do engenheiro e a pesquisa que o narrador realiza em arquivos – atrás de cartas do antropólogo e daqueles que o conheceram na época – e na tribo dos índios krahô, no sertão brasileiro.

Nessa apresentação do romance pela editora, percebo que há uma possível alusão à obra de Joseph Conrad, *Heart of darkness*⁴⁷ (2013), ao que se refere ao trecho a seguir: “*Nove noites* narra a descida ao coração das trevas [...]”, remetendo à ideia da imersão de um estrangeiro em terras desconhecidas, e que se confirma com a comparação do enredo com as obras de Joseph Conrad e do inglês Bruce Chatwin:

A história de Buell Quain revela as contradições e os desejos de um homem sozinho numa terra estranha, confrontando com os seus próprios limites e com a alteridade mais absoluta, numa narrativa que faz referência aos romances de Joseph Conrad e aos relatos do escritor inglês Bruce Chatwin.

Ainda nas orelhas do livro há a foto do autor, quando criança, com um indígena no Xingu. Abaixo da foto há a biografia de Bernardo Carvalho, em que faz referência às outras obras dele publicadas pela editora Companhia das Letras e a livros editados em países como França, Portugal, Itália e Suécia. Tais características são nomeadas por Genette (2009, p. 29) como *promotional statements*⁴⁸.

Na folha de rosto (página 05) há a dedicatória à memória de Fábio T. Carvalho e Mariza Corrêa, antropóloga da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e escritora do artigo de jornal que inspirou Bernardo Carvalho a pesquisar sobre Quain e a escrever a obra.

Após a narrativa há os agradecimentos feitos a todos os envolvidos na pesquisa de Bernardo Carvalho, incluindo Mariza Corrêa, os funcionários da Casa de Cultura Heloísa Alberto Torres e James Davis, dos Arquivos da *Historical Society of North Dakota*. Há também os créditos das duas fotos apresentadas no corpo do

⁴⁷ *O coração das trevas*

⁴⁸ “citações da imprensa, ou outras apreciações elogiosas, sobre obras anteriores do mesmo autor, ou mesmo dessa, em caso de reedição, ou se o editor conseguiu obtê-las antes da publicação: é esta última prática que o costume anglo-americano designa com o sugestivo termo *blurb* (ou, mais ao pé da letra, *promotional statement*), (...)” (GENETTE, 2009, p. 29).

texto e, na última página há dados da primeira edição, do número de reimpressões e dados de impressão, como papel, editora e ano (2004).

3.2.2. Elementos paratextuais de *Nine Nights*

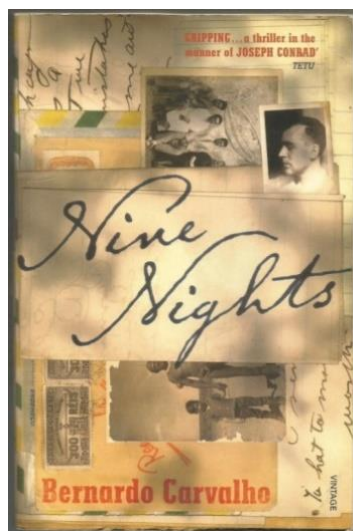
A obra *Nine Nights* possui 213 páginas em folha fina e de cor amarelada. A capa (imagem 2), impressa em papel fino, apresenta na parte superior o conativo: *GRIPPING... a thriller in the manner of JOSEPH CONRAD*, que pode ser traduzido como “EMOCIONATE... um suspense ao modo de JOSEPH CONRAD”, ou seja, há a comparação do romance brasileiro às obras de Conrad. Cumpre ressaltar que esse apelativo possibilita a interpretação de que o protagonista (Buell) seja o herói do enredo (assim como Conrad em seus relatos de viagem, principalmente em *Heart of darkness*⁴⁹, 2013, tendo sido publicado pela primeira vez em 1989), divergindo da obra fonte que leva a interpretá-lo como uma suposta vítima do choque cultural. Em *Heart of darkness*, o personagem principal, Marlow, narra suas aventuras pela África e sua busca pelo comerciante Kurtz, inglês que se deixou influenciar pela cultura africana e se sentia um semideus perante os autóctones.

O inglês que se propõe a conhecer e desbravar lugares inóspitos e sobrevive a eles é visto como um herói. De acordo com STUPIELLO (s/d. p.134), "A tradução seria, assim, uma espécie de instrumento de 'aculturação', que domesticaria o texto estrangeiro, apropriando-se dele e tornando-o reconhecível ao leitor da língua de chegada." Assim, a aproximação dessa obra às obras de Conrad possibilita aos leitores maior identificação, pois são narrativas com as quais eles já têm alguma afinidade e com cuja leitura se empolgam. Vale ressaltar que a referida frase também pode ser resultante de um objetivo comercial, ou seja, comparar este livro às obras de Conrad é uma maneira de promovê-lo. O mais provável é que os dois motivos cominados tenham ocasionado a escolha.

O título da obra está em negrito, centralizado e em letra cursiva. Na parte inferior há o nome do autor em letra de forma na cor vermelha e na lateral, em tamanho pequeno, há o nome da editora *Vintage*. Como plano de fundo há imagens de recortes de cartas ou jornais e pedaços de fotos, com o título escrito em letra cursiva em um pedaço de papel.

⁴⁹ *O coração das trevas*

Figura 02



Fonte: Digitalizado por mim.

Percebo que a capa do livro traduzido apresenta uma releitura da obra que dá enfoque aos destaques do enredo, como os relatos sobre as experiências vividas pelo americano ilustradas em poucas fotos e as sete cartas deixadas por ele para pessoas diferentes e com justificativas diferentes.

A referida obra não apresenta orelhas como o livro *Nove noites*. Na contracapa há uma frase do tabloide *Evening Herald*: "Uma viagem escura, mas emocionante para a selva da mente de um homem - habilmente escrito e altamente original"⁵⁰ (tradução minha). Após a frase há uma síntese da narrativa:

Em agosto de 1939, um brilhante e privilegiado jovem etnólogo americano comete suicídio no Brasil, deixando para trás sete cartas que sugerem motivos diferentes. Para alguns, ele disse que tinha contraído uma doença terrível; para outros, ele alegou que não poderia se recuperar do romance de sua esposa com seu irmão (embora ele nem fosse casado nem tivesse irmão). Intrigado com o mistério, o nosso narrador reúne as provas fragmentárias e sai em busca da verdade, tornando-se obcecado, em pouco tempo, com a ideia de que havia uma oitava carta. Deslizando entre fato e ficção, realidade e ilusão, este impressionante e assombroso romance escrito por um dos mais notáveis escritores contemporâneos do Brasil, segue uma busca pessoal de um homem por certamente - uma missão que o leva lentamente à loucura; um Marlowe assombrado pelo destino de seu próprio Kurtz⁵¹ (tradução minha).

⁵⁰ "A dark but exhilarating journey into the jungle of a man's mind – deftly written and highly original"

⁵¹ "In August 1939, a brilliant and privileged young American ethnologist commits suicide in Brazil, leaving behind seven letters suggesting different motives. To some he said he had contracted a terrible disease; to others he claimed he could not recover from his wife's affair with his brother (though he was neither married nor had a brother). Intrigued by the mystery, our narrator gathers the fragmentary evidence and sets out to discover the truth, becoming obsessed, before long, with the

Há a ênfase dada aos adjetivos “brilhante e privilegiado” talvez por ele ser americano e se dispor a desvendar as terras pouco desbravadas do Brasil. O nome *Marlowe* refere-se a Marlow que, assim como *Kurtz*, são personagens da obra *Heart of Darkness* (2013), de Joseph Conrad, na qual *Charles Marlow* é contratado como capitão de um barco a vapor e tem como tarefa devolver *Kurtz* à civilização. Nesse contexto, os indígenas são comparados aos africanos enquanto o antropólogo é comparado a Kurtz.

Considerando os pressupostos de Venuti sobre estrangeirismo e domesticação, temos exemplos de domesticação na citação acima, pois os personagens da narrativa brasileira (*Nove noites*) são comparados com os personagens da narrativa conhecida em língua inglesa (*Heart of Darkness*), ou seja, possivelmente, a comparação tenha sido feita para que o leitor não tenha estranhamento pela obra, se identifique com ela, e dessa forma, seja atraído pela obra, pois ela é comparável com outra já consagrada.

Na primeira página há uma nota intitulada *Nine nights* em que o tradutor apresenta o autor Bernardo Carvalho, sua função no jornal *A Folha de São Paulo* como correspondente em Paris e Nova Iorque e também ressalta que a obra *Mongolia* foi ganhadora do Prêmio Jabuti, o prêmio literário mais prestigioso do Brasil e que *Nine Nights* é o primeiro romance do autor a ser publicado em inglês. Tal nota é considerada por Genette (2009, p. 14) como um paratexto factual, em que informações influenciam a recepção da obra.

Todos os elementos paratextuais contribuem para a recepção da obra e permitem o reconhecimento dela como “reescrita”, pois apresentam características que evidenciam se tratar de uma releitura do texto de partida. A escolha do material com que foi publicado o livro também demonstra o reconhecimento da obra, pois, quanto mais sofisticada, mais considerada pelo público, *a priori*, como de renome.

3.3 Comparação das narrativas

A comparação entre as narrativas está dividida em “aspectos culturais”, em que são considerados os elementos culturais amazônicos e brasileiros, de forma

idea that there was an eighth letter. Slipping between fact and fiction, reality and illusion, this striking and haunting novel by one of Brazil's most remarkable contemporary writers follows one man's personal quest for certainty – a mission that slowly drives him mad; a Marlowe haunted by the fate of his own Kurtz.”

geral, e “análises relacionadas à forma”, para compreensão da estrutura utilizada pelo tradutor e consequente resultado na interpretação do texto.

3.3.1 Aspectos culturais nas obras *Nove noites* e *Nine Nights*

A obra *Nove noites*, apresenta supostas características da imagética dos brasileiros, com ênfase nos povos indígenas, na visão do protagonista, o antropólogo norte-americano. A obra traduzida para o inglês, *Nine Nights*, por vezes, apresenta soluções que concorrem para a composição da imagética amazônica, como pode ser observado a seguir:

Texto de partida:

Vai entrar numa terra em que a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram até aqui. Pergunte aos índios. Qualquer coisa. O que primeiro lhe passar pela cabeça. E amanhã, ao acordar, faça de novo a mesma pergunta. E depois de amanhã, mais uma vez. Sempre a mesma pergunta. E a cada dia receberá uma resposta diferente. A verdade está perdida entre todas as contradições e os disparates (CARVALHO, 2002, p.07).⁵²

Texto de chegada:

You are entering a place where truth and lies no longer have the meanings they had outside. Just ask the Indians. Anything. Whatever crosses your mind. And tomorrow, when you wake up, ask them again. And then the day after tomorrow. Each time the same question. And every day you'll get a different answer. The truth is lost among all the contradictions and absurdities (CARVALHO, 2008, p. 01).⁵³

Em ambos os excertos o povo indígena é descrito como pessoas que não mantêm a palavra, que talvez não tenham comprometimento com a descrição de fatos como realmente ocorreram e que eles mesmos não distinguem verdade de mentira. Não lhe ocorreu, ao antropólogo, que para os índios talvez suas perguntas fossem irrelevantes e que eles as respondessem de qualquer maneira porque para eles aqueles assuntos não fossem dignos de veracidade, aliás, talvez até a própria veracidade, no geral, não fosse uma preocupação para eles, já que viviam de forma nômade, coletivista e da mesma maneira que não acumulavam riquezas e nem

⁵² (Grifo meu).

⁵³ (Grifo meu).

propriedades, talvez também não se importassem em acumular memórias supérfluas.

No texto de chegada é possível identificar a solução tradutológica escolhida por Moser para o termo índio, traduzido por ele como *Indians*. De acordo com Quadros (2005, p. 368), a palavra índio designa:

1 Aborígene da América, nome erroneamente dado pelos descobridores, espanhóis e portugueses, aos indígenas americanos, da denominação de Índias dada por Colombo à América Central. 2 Indiano. [...] 7 De, pertencente ou relativo ao índio. 8 Indiano.

E o termo *Indian* geralmente se refere às pessoas naturais da Índia ou aos indígenas americanos (nativos). Como pode ser observada a sua definição em Agnes (2002, p. 325): 1 uma pessoa nascida ou que vive na Índia ou nas Índias orientais. 2 Índio americano – adj. 1 da Índia, ou os índios do leste, seu povo etc. 2 dos índios norte-americanos, sua cultura etc⁵⁴ (Tradução minha).

Partindo desse pressuposto, o tradutor utilizou da domesticação, ou seja, aproximação do texto fonte para a cultura receptora. Entretanto, há a possibilidade de se comprometer a interpretação por esse termo ser utilizado também para pessoas naturais da Índia. No caso, o tradutor poderia ter optado pela utilização do termo *indigenous people*.

Segundo Godard (2009, p. 11), "A tradução é considerada um ato de reposseção iconoclasta que re-escreve uma fonte de cultura para criar algo radicalmente novo numa sobrevida transformativa". Desse modo, o tradutor pode ter optado por utilizar termos que levassem o leitor a se sentir dentro da própria cultura, para que ele não sofresse nenhum estranhamento ao ler a obra.

Há que ser ter presente que a língua é viva e, por isso, está sujeita a várias interpretações, o que pode resultar em expressões de um determinado dialeto não serem específicas a outro. Considerando tais pressupostos, o tradutor pode optar em utilizar dialetos do local que se aproximem com os dialetos do texto fonte, ou utilizar de notas de rodapé para explicar os dialetos traduzidos.

A interpretação de texto está ligada à nossa memória discursiva. Ao que se refere à tradução, trata-se de uma releitura, de uma interpretação do texto de acordo

⁵⁴ 1 a person born or living in India or the East Indies 2 AMERICAN INDIAN – adj. 1 of India, or the east Indians, their people, etc. 2 of the American Indians, their culture, etc.

com as memórias do tradutor. Assim, podemos imaginar que *Indians*, para o tradutor, signifique o indígena norte-americano.

Ainda considerando o enunciado acima, a palavra “terra”, foi traduzida como “place”, que possui uma significação mais ampla em relação à primeira. Entretanto, considerando o contexto, “terra” é utilizada como um lugar não identificado, possibilitando a sinonímia com “lugar”, enquanto se fosse traduzida como “land” (terra), remeteria à ideia de um local para construção ou plantio, o que fugiria da realidade amazônica da época.

Assim, a palavra *place* indica a autonomia do tradutor em escolher a que ele considera adequada, dentre várias possibilidades e, então, permite pensar a tradução como reescrita, além de ser possível identificar características amazônicas, sendo “terra” e *place* utilizados para “delimitar” o espaço utilizado pelos indígenas.

Outro traço da cultura indígena amazônica naquela época é sua organização em aldeias. Destaco o trecho abaixo:

Texto de partida:

Virá escorado em fatos que até então terão lhe parecido incontestáveis. Que o antropólogo americano Buell Quain, meu amigo, morreu na noite de 2 de agosto de 1939, aos vinte e sete anos. Que se maltratou, a despeito das súplicas dos dois índios que o acompanhavam na sua última jornada de volta da aldeia para Carolina e que fugiram apavorados diante do horror e do sangue. Que se cortou e se enforcou (CARVALHO, 2002, p. 07 – 08).

Texto de chegada:

The story rests on facts that must have seemed unquestionable. That the American anthropologist Buell Quain, my friend, died on the night of 2 August 1939, aged twenty seven. That he killed himself for no apparent reason, in an inopportune act of terrifying violence. That he did so despite the pleas of the two Indians who accompanied him on his final day, as he returned from the village to Carolina. And that they fled, appalled by the horror and the blood. That he slashed himself and then hanged himself (CARVALHO, 2008, p. 01).

Moser optou por incluir a palavra *story*, provavelmente, para possibilitar um texto mais claro ao leitor. Também utilizou *village* como tradução para aldeia. De acordo com Quadros (2005, p. 27), aldeia significa:

1 Povoação pequena sem jurisdição própria, de categoria inferior à vila. 2 Povoação rústica. 3 *Bras* Povoado de índios. 4 Cada uma das casas que constituem esse povoado. 5 Aglomerado de casas de construção precária nas proximidades dos quartéis ou acampamentos, e nas quais residem as famílias dos soldados .

enquanto *village* é “1. Uma comunidade menor do que uma cidade. 2. As pessoas de uma vila, coletivamente” (tradução minha)⁵⁵. Entendo que há um sentido próximo entre as palavras “aldeia” e *village* e, pelo contexto, pode ser entendido que *village* se refira ao local onde os indígenas moram, porém, a expressão mais apropriada para indicar a procedência dos indígenas, seria “indigenous area”.

Essa escolha de Moser pode interferir na construção da imagética amazônica como uma distorção, pois poderá limitar as aldeias a vilas, com organização local como as dos brancos norte-americanos, sem remeter à ideia de um local de moradias precárias e inferiores às vilas urbanas.

A cultura sulista também é representada na obra. No fragmento abaixo há a utilização da palavra “bombachas”:

Texto de partida:

Sua vinda provocou uma sensação que cinco meses depois todos já tinham esquecido, se é isso que você quer saber. Nós nos acostumamos muito depressa com o extraordinário. Só eu guardo a memória dele. Mas naquele dia nem eu nem ninguém podíamos imaginar o que recebíamos. Veio com um chapéu branco, como se fosse o capitão do navio, camisa branca, bombachas e botas. Nem eu nem ninguém podíamos ver nada por trás da elegância tão altiva e imprópria para o lugar e a ocasião, ainda mais para quem agora olha retrospectivamente (CARVALHO, 2002, p. 09).⁵⁶

Texto de chegada:

His arrival provoked a sensation that five months later had nonetheless already been forgotten, if that's what you want to know. We so quickly grow accustomed to the extraordinary. I'm the only one who remembers him now. But on that day, neither I nor anyone in town could have imagined what we were getting. He arrived in a white hat, like the captain of a ship, a white shirt, wide, loose trouser, and boots. Neither I nor anyone else could see past his elegance, so loftily inappropriate for the place and the occasion, and even more so when I look back on it now (CARVALHO, 2008, p. 03).⁵⁷

A palavra “bombachas” significa “Bras. Calções largos que se apertam nos tornozelos por meio de botões” (QUADROS, 2005, p. 94), é de origem espanhola e no Brasil é utilizada para designar as roupas típicas do Estado do Rio Grande do Sul. Em *Nine Nights*, ela foi traduzida como *wide, loose trousers*⁵⁸ (AGNES, 2008, p. 03). O tradutor poderia utilizar notas de rodapé para explicar que se trata de roupas

⁵⁵ 1. a community smaller than a town. 2. the people of a village, collectively. (Webster's New World Dictionary and Thesaurus, 2002, p. 707)

⁵⁶ (Grifo meu).

⁵⁷ (Grifo meu).

⁵⁸ Calças largas e soltas (tradução minha)

típicas do Sul do Brasil, o que poderia levar ao leitor maior enriquecimento cultural, ou seja, conhecimento acerca da cultura brasileira. A partir do momento em que não há esclarecimento sobre a relevância desse traje para a região Sul do Brasil, o leitor pode considerá-lo como típico de um norte-americano, sem nem imaginar que se tratava de influências culturais, apesar da negação da cultura brasileira mantida por Quain.

Ao fato de ser um traje utilizado por Quain na região amazônica, possivelmente, naquela época a bombacha fosse utilizada pelas pessoas que andam pela mata, pois é um tipo de calças largas que possibilita maior flexibilidade.

Assim como a palavra bombachas, o gentílico “maranhense” que deriva do topônimo⁵⁹ “maranhão” não foi mantido na tradução. Como pode se observar no fragmento abaixo, o tradutor optou por utilizar *Maranhão state authorities*.

Texto de partida:

As cartas seguiam para o Rio de Janeiro antes de serem remetidas aos Estados Unidos. Nada me garantia que não fossem abertas e lidas, como fizeram as autoridades maranhenses ao submetê-las ao professor Pessoa em busca de uma explicação, ou que não se extraviassem. Ainda mais se fosse instaurado o inquérito. Guardei comigo esta única carta, para protegê-lo, e aos índios (CARVALHO, 2002, p. 13).

Texto de chegada:

The letters went to Rio de Janeiro before they were sent to the United States. Nothing could guarantee that they wouldn't be opened and read. That's what the Maranhão State authorities did when they brought them to Professor Pessoa for an explanation. Or they might have been lost in the post. An inquiry may have brought still other risks. So I kept that last letter with me, to protect him, and the Indians (CARVALHO, 2008, p. 08).

É de se compreender que o termo *Maranhão State* é mais inteligível para um anglófono do que o termo “maranhense”, entretanto, uma possibilidade de levar um pouco do vocabulário brasileiro para a língua estrangeira seria utilizar a palavra “maranhense” e em uma nota de rodapé explicar o gentílico, eu sugiro *who was born or lives in Maranhão State Northeast Brazil*. Entretanto, tal expressão poderia não contribuir para a fluência da leitura.

⁵⁹ De acordo com Zara (*apud* AGUILERA, 2006, p. 129) topônimo é “expressão linguístico-social que reflete aspectos culturais de um núcleo humano existente ou preexistente; (...) estudo da motivação dos nomes próprios dos lugares”. Ou seja, a toponímia estuda desde a origem dos nomes de lugares até as mudanças de nomes durante determinado tempo.

No referido fragmento percebemos que há a dependência da Região Amazônica, no caso, o estado do Maranhão, em relação ao Rio de Janeiro para a submissão de correspondências estrangeiras. Também há o retrato da fiscalização brasileira a fim de desvendar o motivo do suicídio de Quain.

Dentre os elementos culturais presentes na obra, a religião candomblé é retratada como fonte de pesquisa de Ruth Landes:

Texto de partida:

Seu retorno contrariado à capital coincidiu com a chegada ao Brasil de um colega da Universidade de Columbia, Charles Wagley, que vinha de navio dos Estados Unidos para estudar os Tapirapé, e também com a passagem de Ruth Landes pela cidade – a jovem antropóloga de Nova York estava no país havia meses com o objetivo de estudar os negros e o candomblé da Bahia (CARVALHO, 2002, p. 17).

Texto de chegada:

His reluctant return to the capital coincided with the arrival in Brazil of a colleague from Colombia University, Charles Wagley, who had come to study the Tapirapé. It also coincided with Ruth Lande's passage through the city. The young woman anthropologist from New York had already been in the country for months, where she was studying the black population and the Candomblé religion of Bahia (CARVALHO, 2008, p. 14).

A inserção da palavra *religion* esclarece o termo Candomblé, sendo possível assim, uma interpretação coerente por parte do leitor e também a transmissão de elementos culturais brasileiros para a cultura estrangeira. O Candomblé é uma forma de resistência dos negros no Brasil, e conforme Santos (2011, p. 04):

O Candomblé se afirmou como alicerce, marco de resistência e luta pelo processo de liberdade civil-religiosa do negro no Brasil, desde o período colonial, passando pelo Período Imperial, estendendo-se até os dias da República.

A representação dessa religião no texto de chegada pode propiciar o conhecimento desse elemento cultural africano presente no Brasil desde a colonização e que possui relevante contribuição na construção da imagética brasileira.

A informação de como Charles Wagley chegou ao Brasil (ainda no excerto analisado) foi omitida no texto de chegada. Logo, o tradutor utiliza de sua autonomia na reescrita do texto. Não obstante, se ele quisesse tê-la mantido, estaria implícita a

alusão indireta aos transtornos inerentes a uma viagem internacional longa e desgastante, próprios dos navios, pois foi a partir da Segunda Guerra Mundial, ou seja, de 1939, que o avião se tornou o transporte mais utilizado para tais fins.

Outra solução tradutológica com relação à marca cultural é a substituição da palavra “caramanchão” por *house*, no trecho a seguir:

Texto de partida:

O filho estava ao seu lado⁶⁰. Era um sujeito de cara marcada, alto, que o acompanhava por toda parte. Os dois estavam sem camisa, de short e sandália havaiana. Assim que o velho terminou o almoço, o antropólogo aproveitou para nos apresentar. Sentamos num canto do caramanchão e logo fomos cercados por outros índios curiosos e desconfiados (CARVALHO, 2002, p. 79)⁶¹.

Texto de chegada:

His son was at his side. He was tall, and his face bore ritual scars. He accompanied his father everywhere. The two were shirtless, wearing shorts and flipflops. As soon as the old man finished his lunch, the anthropologist came over to introduce us. We sat to the side of the house and were soon surrounded by other Indians, who were curious and wary (CARVALHO, 2008, p. 95)⁶².

De acordo com Quadros (2005, p. 122), caramanchão é “Construção ligeira de estacas ou ripas, revestidas de plantas trepadeiras, em jardim ou lugar semelhante”, enquanto *house*, segundo Agnes (2002, p. 308) é:

1. Uma construção para viver; Esp. uma construção ocupada por uma família ou pessoa 2. as pessoas que vivem em uma casa; agregado familiar 3. [muitas vezes] uma família que inclui parentes, antepassados e descendentes, esp. uma família real 4. Abrigo, moradia ou espaço de armazenamento etc.⁶³

A palavra *house* apresenta um sentido mais amplo em relação a caramanchão e, ao substituí-la, apesar de o sentido geral ser mantido, remete-se à ideia de uma casa indígena (oca) e não necessariamente a um local aberto envolto por trepadeiras (caramanchão). Há uma possibilidade de o leitor interpretar *house* como

⁶⁰ Filho do velho Diniz (esclarecimento meu)

⁶¹ (Grifo meu).

⁶² (Grifo meu).

⁶³ 1. A building to live in; specif., a building occupied by one family or person 2. the people who live in a house; household 3. [often **H-**] a family as including kin, ancestors, and descendants, esp. a royal family 4. Shelter, living or storage space etc.

“casa”, o que foge da realidade dos povos indígenas relatados na obra (década de 1930), pois eles ainda viviam em ocas, que muito se diferem de casas, e então, seria uma imagem distorcida da apresentada no texto de partida e, conseqüentemente, da cultura indígena daquela época.

Conforme Quadros (2005, p. 490), oca é

1 Cabana de índios; ocará. 2 Espécie de jogo de dados, também conhecido por *jogo-da-glória*. 3 *Pop. Bras.* Perfuração circular nas rodas do carro de boi. 4 *Bot.* Planta herbácea oxalidácea (*Oxalis tuberosa*).

Ou seja, a oca é muito diferente de uma casa conhecida popularmente (com paredes de tábuas ou de concreto). Para a palavra “caramanchão” há uma palavra correspondente em língua inglesa: *arbor*. A frase com a referida palavra ficaria “*We sat on the corner of the arbor*”⁶⁴ (...). Eu também sugiro o uso de *on the corner*, ao invés de *to the side of*, afim de que a imagem construída na narrativa em língua inglesa fosse a mais próxima possível daquela descrita em língua portuguesa.

Ainda sobre o referido fragmento, o tradutor optou por especificar que as marcas do rosto do filho do velho Diniz são cicatrizes de rituais, o que comprova a reescrita do texto por meio da interpretação dele, já que tal informação não está explícita no texto de partida.

No fragmento abaixo, o termo “cafuzo” é traduzido como *half-black*:

Texto de partida:

Saímos de Carolina pela manhã, numa caminhonete com tração nas quatro rodas. O antropólogo ia na frente (era ele quem dirigia), ao lado de um Krahô cafuzo e de sua mulher branca, os três na cabine coberta, protegidos do sol e da poeira (CARVALHO, 2002, p. 88)

Texto de chegada:

We left Carolina in the morning, in a four-wheel-drive pick-up truck. The anthropologist drove, seated beside a half-black Krahô and his wife, the three of them seated in a covered cabin, protected from the sun and the dust CARVALHO, 2008, p. 107).

Conforme Quadros (2005, p. 108), cafuzo é o “cafuz”, que por sua vez “*Bras.* Diz-se de, ou o filho de negro e mulato”⁶⁵, assim, ao se traduzir por *half-black*,

⁶⁴ Nós nos sentamos no canto do caramanchão (tradução minha)

⁶⁵ *Ibidem*.

transmite-se a tonalidade da cor, mas não a miscigenação de raças, característica brasileira e, principalmente, amazônica. É válido ressaltar que esta pesquisa não pretende criticar negativamente a tradução, pois entendo que a obra traduzida é uma “nova” obra. O que está em questão é a reflexão sobre os termos utilizados pelo tradutor, que podem ser escolhas conscientes ou não, que são indícios de sua autonomia e que sugerem a recriação do texto.

Também estão presentes em *Nove noites* as “rodas de danças” tão comuns no Brasil, seja em rituais indígenas ou cantigas populares:

Texto de partida:

Bastou eu entrar de calção na roda para as mulheres se aproximarem por fora, com seus baldes e garrafas, cercando o círculo dos homens. Nós dançávamos em torno da fogueira de mãos dadas. Os índios cantavam. Eu esperava pelo pior. De repente, a roda parou e a cantoria também. Algumas mulheres com baldes e garrafas de água nas mãos se aproximaram, escolheram alguns homens e os levaram para o centro da roda, perto do fogo, onde eles abaixaram a cabeça, como numa reverência, e elas lhes despejaram os baldes e as garrafas, rindo a valer. Foi quando eu entendi o ritual, embora continuasse sem compreender a sua razão. As mulheres jogavam água nos homens a que estavam ligadas por laços de parentesco simbólico, classificatório, com os quais não podiam manter relações sexuais. O banho era uma cerimônia de explicitação e delimitação da interdição do incesto (CARVALHO, 2002, p. 104 – 105).

Texto de chegada:

As soon as I came into the circle in my boxer shorts, the women approached, carrying their bottles and buckets, surrounding the circle of men. We danced around the fire, holding hands. The Indians sang. I expected the worst. Suddenly, the dancing and the singing stopped. A few women approached with buckets and bottles, picked out a few men and took them to the middle of the ring, near the fire. The men bowed their heads, as if in prayer, while the women, laughing heartily, dumped water on their heads. That was when I understood what the ritual was about, though I still didn't understand why it was being performed or what it had to do with me. The women poured water on the men they were symbolically related to, the men with whom they could not have sexual relations. The bath was a ceremonial explication and delineation of the incest taboo (CARVALHO, 2008, p. 126 – 127).

Os rituais apresentados nos textos de partida e de chegada contribuem para a composição da imagética amazônica, de modo que permitem aos leitores estrangeiros conhecer a cultura dessa região e, assim, “visualizar” a imagem dos indígenas em seus rituais e de sua organização familiar. Entretanto, o olhar “colonizador” do narrador-jornalista ao considerar o ritual como algo ruim pode contribuir para a afirmação de uma visão estereotipada da Amazônia. Ao dizer “Eu

esperava pelo pior” ele externa não somente seu desprezo pelos rituais autóctones, como também, sua falta de vocação antropológica.

Na frase “De repente, a roda parou e a cantoria também” a palavra “dança” está implícita no contexto. A tradução dessa frase é apresentada por Moser como *Suddenly, the dancing and the singing stopped* (CARVALHO, 2008, p. 127), em que há a adaptação do termo, já que a tradução literal para o inglês (*wheel*) não tem que ver com dança, sendo, então, substituída a palavra “roda” por “dança” (*dancing*) na tradução, permitindo assim, maior inteligibilidade da frase. Moser também optou por utilizar *as if in prayer* ao invés de *in reverence*, possivelmente por se tratar de um ritual religioso. Ambas as escolhas do tradutor permitem sua visibilidade no texto de chegada.

3.3.2 Análises relacionadas à forma nas obras *Nove noites* e *Nine Nights*

Assim como discutido anteriormente sobre menção à verdade como instável por parte dos indígenas, no fragmento abaixo há novamente essa alusão:

Texto de partida:

Seja bem-vindo. Vão lhe dizer que tudo foi muito abrupto e inesperado. Que o suicídio pegou todo mundo de surpresa. Vão lhe dizer muitas coisas. Sei o que espera de mim. E o que deve estar pensando. Mas não me peça o que nunca me deram, o preto no branco, a hora certa. Terá que contar apenas com o imponderável e a precariedade do que agora lhe conto, assim como tive de contar com o relato dos índios e a incerteza das traduções do professor Pessoa. (CARVALHO, 2002, p. 08).⁶⁶

Texto de chegada:

Welcome. They're going to tell you that the suicide was all very abrupt and unexpected. That it took everyone by surprise. They'll tell you all sorts of things. I know what you expect of me. And what you must be thinking. But don't ask me for things I never found myself, facts in black and white, precise times and dates. All you can go on is the imponderable, the fragility of what I have to tell you, just as I had to depend on the stories the Indians told, and Professor Pessoa's uncertain translations (CARVALHO, 2008, p. 02).⁶⁷

A expressão idiomática “preto no branco”, que pode significar “documentado, não apenas verbalizado”, faz alusão à impressão de informações em papel (de cor

⁶⁶ (Grifo meu)

⁶⁷ (Grifo meu)

branca e tinta preta) e foi traduzida de forma literal, entretanto, houve o acréscimo da palavra *facts*, talvez para uma maior compreensão do texto e para que a linguagem formal fosse mantida, já que há também outra expressão idiomática em língua inglesa *put things straight* (tradução literal: colocar as coisas em linha reta). Então, a frase poderia ser escrita como *But, don't ask me for things I never found myself, like putting things straight, precise times and dates*, mas, possivelmente, a utilização dela não produziria o mesmo sentido dentro do contexto apresentado.

Além do acréscimo da palavra *facts*, o tradutor optou também por especificar o suicídio (*suicide*) ainda na primeira linha, modulando a palavra “tudo”, apresentada no texto de partida e, na segunda linha, a substituiu pelo dêitico *it*. A expressão “a hora certa” também foi especificada como *precise times and dates*, assim, tentando evitar uma interpretação distorcida por parte do leitor estrangeiro. Percebo então, a preocupação do tradutor (nesse momento) em ser “fiel” ao sentido do texto fonte, de forma que não ocorresse, nesse trecho, perdas culturais.

Ainda no referido trecho, há a referência feita à incerteza do narrador em relação às traduções do Professor Pessoa, uma vez que ele (o narrador) não sabe a língua inglesa e, por isso, não pode ler as cartas no original e se torna dependente das traduções que podem ser verídicas ou invenções do professor. Assim, por não conhecer o original, ele não tem outra opção senão tomar como verdadeira a tradução, independente da intenção do tradutor.

Os indígenas, assim como o “tradutor” Professor Pessoa, são vistos de forma duvidosa, mas como únicas fontes de informações. Ou se acredita no que eles disseram ou não há informações a serem consideradas. Nesse fragmento pode ser identificada a aceitação, não como verdade plena ou como uma escolha de permitir ao indígena falar, mas como a única opção disponível. Nesse cenário se encontravam os indígenas: submissos aos brancos colonizadores.

Ao que se refere ao tradutor da obra, Moser está visível no texto de chegada abaixo, pois se permite reescrever o excerto a partir de uma construção sintática diferente do texto de partida, como observado a seguir:

Texto de partida:

Mal ouviu o meu nome. Se o tivesse entendido, teria na certa caçoado, porque apesar de tudo não lhe faltava humor. O meu nome é motivo de chacota fora daqui. Ele tinha acabado de chegar. Só mais tarde é que eu entenderia as circunstâncias e as vantagens de ter um aliado em mim (CARVALHO 2002, p. 09).

Texto de chegada:

He hardly heard my name. If he had, he certainly would have made a joke, because he did have a sense of humour, after all. People always laugh at my name. And he had just arrived. Only then would he understand what he had got himself into, and the advantages of an alliance with me (CARVALHO, 2008, p. 04).

O tradutor optou por outra construção sintática em que a mensagem foi reproduzida sob outro ponto de vista (As pessoas sempre riem do meu nome⁶⁸: tradução literal), entretanto a palavra “chacota” poderia ser traduzida por *mockery*, que é “1. Chacota. 2. Ridículo recebimento ou merecimento de uma pessoa ou coisa. 3. Uma imitação falsa ou irrisória”⁶⁹ (AGNES, 2002, p. 409).

Assim, a tradução poderia ter sido “My name is the cause of mockery out of here”, uma outra possibilidade seria utilizar a expressão “make fun of”: “My name is used to be made fun of here”.

Com sentido próximo de “chacota”, há a palavra “debochada” na seguinte sentença, sobre o batismo do amigo do narrador- jornalista:

Texto de partida:

Tinham pegado o antropólogo [...]. Quando o trouxeram de volta do riacho, ele foi cercado por homens e mulheres no centro da aldeia. Foi quando as índias começaram a fazer troça da minha covardia. A mais debochada, Gersila Kryjkwyi, estava inconformada com a minha desfeita. Eu respondia que não me sentia à vontade para ser batizado, só estava na aldeia havia três dias, mas jurei que da próxima vez as deixaria fazer o que bem entendessem comigo (CARVALHO, 2002, p. 106 – 107).⁷⁰

Texto de chegada:

They had got their hands on the anthropologist [...]. When they brought him back from the stream, he was surrounded by men women in the centre of the village. At that point the women began to mock my cowardice. The woman who taunted me the most forcefully, Gersila Kryukwyi, clearly did not approve. I responded that I did not feel like being baptized. I had only been in the village for three days. But I promised her that next time I would let them do whatever they wanted with me (CARVALHO, 2008, p. 129).

⁶⁸ *People always laugh at my name.*

⁶⁹ 1. A mocking 2. a person or thing receiving or deserving ridicule 3. a false or derisive imitation (Webster's New World Dictionary and Thesaurus)

⁷⁰ (Grifo meu).

Conforme Quadros (2005, p. 186)⁷¹ debochado é: “*adj.* 1 Devasso; corrupto. 2 *Bras.* Zombeteiro, aquele que gosta de escarnecer; trocista”. Na versão em língua inglesa o tradutor optou por utilizar o verbo *taunt*, que significa “afrontar com desprezo ou sarcasmo; zombar” (Tradução minha)⁷², e também utilizou o acréscimo do advérbio *forcefully* para intensificar o referido verbo. Assim, o sentido da mensagem foi mantido e o tradutor utilizou da reescrita por explorar o acréscimo de palavras para uma possível valorização ou ênfase nas sentenças.

No fragmento a seguir, a palavra “fazendeiros” foi traduzida por *landholders*:

Texto de partida:

E nem mesmo o massacre da aldeia de Cabeceira Grossa, que o dr. Buell talvez tivesse podido impedir se ainda estivesse vivo e entre eles quando os fazendeiros prepararam a emboscada um ano depois ‘do seu suicídio. Nada me entristeceu tanto quanto o fim do meu amigo, cuja memória decidi honrar (CARVALHO, 2002, p. 11).

Texto de chegada:

And not even the massacre of the village of Cabeceira Grossa, which Dr Buell might have been able to prevent had he still been alive, if he had still been among them when the great landholders ambushed the Indians a year after his suicide. Nothing saddened me as much as the death of my friend, whose memory I decided to honour (CARVALHO, 2008, p. 05 – 06).

Conforme Agnes (2002, p. 358) *landholder* é um ‘proprietário de terra’⁷³. Dentre as possibilidades de tradução, Moser poderia ter escolhido *farmer*, que significa “uma pessoa que administra ou opera uma fazenda”⁷⁴. Entretanto, é possível compreender que a utilização de *farmer* limitaria a compreensão a um agricultor, assim, ao optar por *great landholders*, o tradutor possibilita o entendimento de que se fala de grandes donos de terras, e não, necessariamente, do lavrador, assim, fica evidente o sentido de posse de grande território.

No mesmo fragmento também há a inclusão da palavra *Indians* após o verbo *ambushed*, ou seja, o tradutor acrescentou no texto o que estava implícito (nas entrelinhas) na versão em língua portuguesa. Mais uma vez o tradutor usa de sua autonomia para decidir como reescrever o texto em língua inglesa.

⁷¹ Novo Dicionário da Língua Portuguesa

⁷² *To reproach scornfully or sarcastically; mock* (AGNES, 2002, p. 648).

⁷³ *an owner of land* (Webster’s New World Dictionary and Thesaurus)

⁷⁴ *a person who manages or operates a farm* (Idem, p. 232)

Ao observarmos mais a fundo o fragmento analisado, podemos perceber que Buell era visto por Manoel Perna como um herói que poderia ter salvado a aldeia do massacre caso não estivesse morto.

Ainda considerando a autonomia do tradutor, podemos perceber que a ocultação de alguns elementos textuais ocorreu, possivelmente, para uma maior “fluência” na leitura por parte dos estrangeiros, como pode ser notado nos trechos abaixo:

Texto de partida:

Traziam a triste notícia e, na bagagem, os objetos de uso pessoal do dr. Buell, que eu mesmo recebi e contei, com lágrimas nos olhos: dois livros de música, uma Bíblia, um par de sapatos, um par de chinelos, três pijamas, seis camisas, duas gravatas, uma capa preta, uma toalha, quatro lenços, dois pares de meias, um suspensório, dois ternos de brim, dois ternos de casimira, duas cuecas e um envelope com fotografias. O seu retrato não estava entre elas. Havia a foto de uma casa de madeira na praia, havia os retratos dos negros do Pacífico Sul, que lhe contaram lendas e canções; havia retratos dos Trumai do alto Xingu, mas não havia nenhuma foto de família, nem do pai, nem da mãe, nem da irmã, nem de mulher nenhuma (CARVALHO, 2002, p. 11- 12)⁷⁵.

Texto de chegada:

They brought the sad news and, in their baggage, Dr. Buell's personal items, which I myself, with tears in my eyes, received and catalogued: two music books, a Bible, a pair of shoes, a pair of slippers, three pairs of pyjamas, six shirts, two ties, a black cloak, a towel, four handkerchiefs, two pairs of socks, a pair of suspenders, two linen suits, two worsted suits, two pairs of underwear, and an envelope of photographs. His picture was not among them. There was a picture of a wooden house on a beach; (Ø) of the blacks of the South Pacific, who had told him legends and sung him songs; (Ø) of the Trumai of the Upper Xingu; but there were no pictures of his family, neither of his father, nor of his mother, nor of his sister, nor of any woman (CARVALHO, 2008, p. 7)⁷⁶.

Houve a utilização de elipse do tipo zeugma (simbolizada no texto por Ø), que, de acordo com a gramática da língua portuguesa, é a omissão de termos já mencionados para que não haja repetições excessivas. Esses são alguns indícios de recriação do texto pelo tradutor, assim como na expressão idiomática “Posso ser um simples sertanejo, mas não sou tolo” (CARVALHO, 2002, p. 12) traduzida como *I myself may be from the back of beyond, but I'm not a fool* (CARVALHO, 2008, p. 08). Como em português a palavra “sertanejo” remete a alguém do interior do estado, de

⁷⁵ (Grifo meu).

⁷⁶ (Grifo meu).

vida humilde, em inglês, há a expressão *from the back of beyond*, que significa “de algum lugar distante de algum centro/cidade grande”. Essa escolha mediante as diversas possibilidades enfatiza a liberdade do tradutor na escrita desse “novo” texto que é a tradução.

Em outro trecho, o narrador-jornalista relata uma passagem em que esteve em contato com um indígena da tribo Krahô, nomeado como velho Diniz, e foi surpreendido pelo pedido feito a ele:

Texto de partida:

Tirei o gravador do bolso. Foi o tempo de o velho apontar para o aparelho e dizer sem a menor cerimônia: ‘Estou precisando de um desses’. Fiquei sem ação. Olhei para o antropólogo, desamparado. Mal acabava de chegar e já não sabia como reagir. ‘É o único que eu tenho, e eu preciso dele para trabalhar’, respondi, seguindo os conselhos que o antropólogo havia me dado sobre como reagir em relação aos bens pessoais de trabalho que eu não quisesse deixar pelo caminho, já que teria de abrir mão de todos os outros que me pedissem, para não parecer grosseiro e evitar o mal-estar de eventualmente ser roubado. Mas o velho Diniz, percebendo o meu constrangimento, não se deu por vencido: ‘Você não entendeu. Não quero o seu gravador. Quero um igual a esse’ (CARVALHO, 2002, p. 79)⁷⁷.

Texto de chegada:

I took my tape recorder out of my bag. That was the old man's cue to point at the machine and say: 'I've been needing one of those.' I froze. I looked at the anthropologist, helpless. I had just got there and I already didn't know how to react. 'It's the only one I've got, and I need it for my work,' I answered, following the anthropologist's advice on how to react to requests for personal property I needed for my work. I would have to give them everything else, he explained, and I did not want to seem rude or face the inconvenient possibility of being robbed. But old Diniz, noting my discomfort, was not about to give up: 'You didn't understand me. I don't want your tape recorder. I want one just like yours.' (CARVALHO, 2008, p. 95-96)

Há uma omissão no trecho “Foi o tempo de o velho apontar para o aparelho e dizer sem a menor cerimônia”, (ou seja, dizer diretamente e sem “rodeios”) traduzido como “That was the old man's cue to point at the machine and say Ø”. Outra escolha do tradutor foi a substituição da frase “Foi o tempo de o velho” por *That was the old man's cue* (“Essa foi a deixa para o velho”, tradução literal), e em ambas as versões o sentido é próximo. Na oração “Fiquei sem ação”, o tradutor optou pela modulação “I froze” (“Eu gelei”, tradução literal), em que sugere o sentido de ficar com medo, se assustar. Tal procedimento demonstra a autonomia do tradutor ao traduzir um texto,

⁷⁷ (Grifo meu).

primeiramente, ele parte da própria releitura para então reescrever a obra. Por outro lado, no trecho “Eles se aproximavam da casa. Gelei.”⁷⁸ (CARVALHO, 2002, p. 106), houve a tradução literal: *They approached the house. I froze.* (CARVALHO, 2008, p. 129).

Ao que se refere à seguinte construção sintática: “respondi, seguindo os conselhos que o antropólogo havia me dado sobre como reagir em relação aos bens pessoais de trabalho que eu não quisesse deixar pelo caminho, já que teria de abrir mão de todos os outros que me pedissem”, traduzida como: *following the anthropologist’s advice on how to react to requests for personal property I needed for my work. I would have to give them everything else, he explained.* Por meio desse excerto, novamente é possível remeter à imagem do indígena nos textos de partida e de chegada aos indígenas da época do descobrimento do Brasil, ou seja, às trocas de presentes entre eles e os brancos para exploração de terras e “invasão” da cultura.

Infelizmente, tal expediente ainda não foi de todo abolido, o que mostra que o país não conseguiu pôr em prática uma política indigenista que abordasse esse fato social de forma holística, em sua globalidade, para tomar medidas orgânicas de efetividade garantida. O que se vê então, ao longo de nossos quinhentos anos de história é o que o músico Humberto Gessinger chamou de “variação do mesmo tema”⁷⁹, (aproveitando apenas a expressão, já que ele falava de outro assunto) ou seja, por baixo de máscaras e maquiagens governamentais, segue o mesmo rosto desprezado do índio por séculos de descaso.

O itálico na frase “I want one *just like yours*” é usado apenas na versão em inglês e possivelmente seja uma escolha do tradutor para enfatizar, especificar o tom da fala do indígena, ou seja, ressaltar seu pedido ao narrador-jornalista para que providenciasse outro gravador igual àquele.

A rejeição à cultura indígena pelo americano se confirma mais uma vez em: “O etnólogo não comia com os índios e não aceitava a comida deles. Não comia beiju. Tinha o seu próprio arroz” (CARVALHO, 2002, p. 82). O fragmento de partida foi traduzido como: *The ethnologist did not eat with the Indians and declined their food. He did not eat their tapioca* (CARVALHO, 2008, p. 99), em que o tradutor optou

⁷⁸ (Grifo meu).

⁷⁹ Na canção “Variações sobre o mesmo tema” do álbum *Ouçã o que eu digo: não ouça ninguém* de 1988.

por traduzir “beiju” com outra palavra do léxico brasileiro, “tapioca”.

De acordo com Quadros (2005, p. 85), beiju é “*Bras.* Espécie de bolo que se prepara com massa de tapioca ou de mandioca”, enquanto tapioca é “1 *Bras.* Fécula da raiz da mandioca, usada na alimentação. 2 Beiju com uma camada de coco ralado no interior. 3 Nome de um peixe semelhante à sardinha”⁸⁰. Ambas são de origem Tupi e são consideradas por algumas pessoas como sendo sinônimas, enquanto há a versão de que beiju é feito da massa de mandioca e tapioca é feita da goma da mandioca ou macaxeira. Portanto, as duas palavras possibilitam a representação da cultura amazônica, porém, uma nota de rodapé explicando as duas palavras seria esclarecedor.

Na sentença “Voltou à fazenda Serrinha em busca de ajuda” a palavra “fazenda” é traduzida por *ranch* (*He went back to the Serrinha ranch in search of help*). Conforme Quadros (2005, p. 289), fazenda é:

1 Bens; haveres. 2 Finanças públicas. 3 Pano; tecido. 4 Mercadoria. 5 *Bras.* Propriedade rural de lavoura ou criação de gado. 6 *Bras.* RS Estância. 7 *Fig.* Qualidade. 8 *Bras.* Órgão de administração pública encarregado de arrecadar e administrar bens patrimoniais e gerir receitas e despesas.

enquanto *ranch* significa: “1 uma fazenda larga, esp. no oeste dos Estados Unidos, para criação de gado, cavalos ou ovelhas 2 um estilo de casa com todos os quartos no primeiro piso... (tradução minha)”⁸¹ (AGNES, 2002, p. 524). A escolha do tradutor de utilizar a palavra *ranch* indica a sua autonomia no processo de tradução e remete à estratégia de domesticação, pois aproxima a obra traduzida da cultura receptora, no caso, uma espécie de fazenda mais popular no oeste dos Estados Unidos. Outra opção disponível ao tradutor seria a tradução por *farm*: “1 um pedaço de terra (com casa, celeiros etc.) em que são cultivadas as colheitas ou animais: Orig, tais terras alugadas a inquilinos 2 em qualquer lugar onde certas coisas são cultivadas [a fazenda de peixes]...”⁸²

O excerto a seguir apresenta a utilização de um ditado para contextualizar a relação do narrador-jornalista com os indígenas:

⁸⁰ (*Idem*, p. 698)

⁸¹ 1 a large farm, esp. in the W U.S., for raising cattle, horses, or sheep 2 a style of house with all the rooms on one floor...

⁸² 1 a piece of land (with house, barns, etc.) on which crops or animals are raised: orig., such land let out to tenants 2 any place where certain things are raised [a fish farm]... (*Idem*, p. 232)

Texto de partida:

No final da tarde em que chegamos, logo depois de me instalar, saí a procura do antropólogo e do seu filho, que ficaram em outra casa. Encontrei-os de short e sandália havaiana (em Roma como os Romanos), com corpos pintados de urucum, sentados em frente à casa do pajé, Afonso Cupô, um sujeito enorme, sempre sorrindo, com cara de bonachão, e que em geral não dizia nada mas que (sic), no dia seguinte, bêbado, acabou me encurralando num canto e me fez prometer que lhe daria cinquenta reais antes de ir embora (CARVALHO, 2002, p. 91).

Texto de chegada:

Towards the end of the afternoon we arrived, just after I had moved in, I set out in search of the anthropologist and his son, who were staying in another house. I found them wearing shorts and flip-flops (when in Rome...), their bodies painted with annatto dye, seated in front of the house of the shaman, Afonso Cupô. Afonso was an enormous man, always smiling, with a kind-hearted face, who generally didn't say much. The next day, however, when he was drunk, he cornered me and made me promise to give him fifty reais before I left (CARVALHO, 2008, p. 110)

O ditado “em Roma como os romanos”, significando que quando alguém está em território diferente do seu, deve buscar agir como as pessoas daquele território, foi traduzido como (*when in Rome...*). Possivelmente, o tradutor preferiu utilizar reticências para que o leitor fizesse as devidas inferências. Na mesma sentença, é possível identificar a palavra “bonachão”, que significa “1 Que ou quem é bondoso. 2 Paciente, ingênuo” (QUADROS, 2005, p. 94). Embora o dicionário consigne atributos apreciativos (bondoso, paciente) a esse termo, no imaginário popular a palavra remete majoritariamente a “preguiçoso” ou “falastrão” que são termos bem depreciativos. Então, o que se vê é que se espera um comportamento “civilizado” do índio que está em um processo de inserção na cultura “branca”, ao invés de se tentar compreender seus mecanismos de negociação com o que para ele era o “exótico”.

Outra vez o indígena é apresentado como uma pessoa interesseira e “negociadora” ao pedir ao narrador que lhe dê dinheiro antes de ir embora. O fato de ele estar bêbado insinua a influência de brancos, ou até mesmo, que a bebida tenha sido produto de troca/negociação.

A versão em língua inglesa apresenta o termo *kind-hearted face*, como pode ser observado a seguir: *Afonso was an enormous man, always smiling, with a kind-hearted face* (CARVALHO, 2008, p. 110) e, de acordo com o Agnes (2002, p. 352)

significa *kind*, que, por sua vez, é (adj.) simpático, gentil, benevolente etc.⁸³. O dicionário, então, é tautológico, já que explica uma palavra a partir dela mesma (*kind-hearted* = *kind*). “Bonachão”, portanto, está bem traduzido por essa locução adjetiva que não denota as depreciações inerentes da palavra da língua portuguesa.

Ainda sobre a frase acima, “sandália havaiana”, nome metonímico (porque “Havaianas” é uma *trademark*) popularmente dado às sandálias de dedo, que, dentre as marcas brasileiras, se destaca, feita de borracha, é traduzida como *flip-flops* (sandálias de dedos), portanto, há a omissão da palavra “havaiana”. Essa omissão pode ser considerada uma estratégia de domesticação (aproximação da cultura de chegada), pois como não há essa palavra em língua inglesa, seu uso no texto traduzido requereria uma explicação para que o leitor entendesse o contexto. Mas, o tradutor deve ter optado por não fazer isso porque tal detalhe talvez não fosse relevante. Interessante notar que “havaiana” é um gentílico referente a um topônimo norte-americano (Havaí) que se escreve em inglês *Hawaii* e cujo gentílico é *Hawaiian*. Ou seja, os próprios americanos não usam o fato de esse tipo de sandália ter sido originada em sua ilha do Pacífico para nomeá-la e preferem o onomatopaico *flip-flop* (som que se ouve quando elas batem no chão), ao passo que os brasileiros em atitude colonizada “importam” o termo.

Além da citação de nomes metonímicos como o supracitado, também são feitas na narrativa *Nove noites* referências a outras obras literárias. Um exemplo é Nelson Rodrigues, jornalista e escritor brasileiro de peças teatrais, citado quando o narrador-jornalista compara o incesto comum entre os Krahô e a temática das obras do escritor: “Um amigo descrente a quem acabei narrando a história me diria mais tarde, rindo: ‘É impossível. Seria muito rodriguiano’, fazendo referência às situações incestuosas das peças de Nelson Rodrigues.” (CARVALHO, 2002, p. 86)⁸⁴. As peças teatrais de Nelson Rodrigues retratavam, em sua maioria, uma crítica social, tendo destaque o casamento, e também o erotismo, de maneira bem realista e direta.

Uma de suas peças teatrais de destaque é *Vestida de Noiva*, que narra o atropelamento da protagonista e, misturando realidade e alucinação, apresenta citações de seu passado, como ter casado com o namorado da irmã e uma possível combinação entre o marido e a irmã para matá-la. Por meio dessa obra, Nelson Rodrigues critica a hipocrisia da sociedade brasileira, e, apesar de utilizar de uma

⁸³ *Sympathetic, gentle, benevolent, etc. (Ibidem)*

⁸⁴ (Grifo meu).

vertente realista, apresenta a tragédia em uma roupagem modernista.

A obra traduzida apresenta o trecho sobre o dramaturgo da seguinte forma: *When I later told this story to a sceptical friend, he said, laughing: 'Impossible. It would be very Rodriguian', referring to the incest theme running through the plays of Nelson Rodrigues.* (CARVALHO, 2008, p. 103). Observo que houve uma **modulação** (mudança do ponto de vista, como apresentado anteriormente), que em nada altera o seu sentido em relação ao texto fonte. O tradutor também optou por não “apresentar” ao leitor o dramaturgo brasileiro, limitando-se às informações disponíveis nos excertos acima.

Também foi citado na obra, Carlos Drummond de Andrade, importante poeta brasileiro do século XX:

[...] abri ao acaso uma antologia do Drummond na página 'Elegia 1938':
'Trabalhas sem alegria para um mundo caduco, / onde as formas e as ações
não encerram nenhum exemplo./ Praticas laboriosamente os gestos
universais,/ sentes calor e frio, falta de dinheiro, fome e desejo sexual./ [...] Coração orgulhoso, tens pressa de confessar tua derrota/ e adiar para outro
século a felicidade coletiva./ Aceitas a chuva, a guerra, o desemprego e a
injusta distribuição/ porque não podes, sozinho, dinamitar a ilha de
Manhattan' (CARVALHO, 2002, p. 114).

O referido poema, presente na obra *Sentimento do Mundo*, publicada pela primeira vez em 1940, tem como título a palavra “elegia” que significa “Composição poética consagrada ao luto e à tristeza” (QUADROS, 2005, p. 226), que combinava com o relato da metafórica morte do ano de 1938, inspirador de profundo sentimento niilista no eu poético, por conta de seu amontoamento de infortúnios. Com relação ao ano como parte do título da obra, de acordo com Roncari (2006, p. 62):

Há dois fatos graves de conjuntura no tempo da publicação do livro, 1940, diante dos quais poetas e romancistas sentem o incômodo da indiferença e procuram se posicionar: o Estado Novo e o clima de guerra dos anos da escrita dos poemas, quando se assiste à Guerra Civil Espanhola, como a preliminar do que seria a Segunda Grande Guerra.

Assim, o poema traz para discussão temas políticos envoltos em uma temática triste, o que bem combina com a citação na obra *Nove Noites*, feita pelo narrador-jornalista ao refletir sobre o trágico final do antropólogo.

Na versão em língua inglesa, o referido trecho é traduzido como:

*I opened at random an anthology of Carlos Drummond de Andrade's work.
There was a poem called 'Elegy 1938':
You work without joy a fleeting world,
where shapes and actions enclose no example.
you laboriously repeat the universal gestures,
feeling cold and heat, the lack of Money, hunger and sexual desire.
[...] Proud heart, hurry to confess your defeat
And postpone collective happiness to another century.
Accept rain, war, unemployment, and unjust distribution
Because you cannot, alone, blow up the island of Manhattan (CARVALHO,
2008, p. 140).*

No texto de partida é apresentado apenas o sobrenome do poeta Drummond, enquanto o texto de chegada utiliza-se o seu nome completo. Ao leitor estrangeiro que não conhece o poeta, seria uma alternativa o tradutor apresentá-lo por meio de uma nota explicativa, mas, ao mesmo tempo, o tradutor poderia estar subestimando ainda mais os conhecimentos do leitor estrangeiro, apesar de que, utilizar o nome completo do poeta poderia ser visto como uma forma de subestimá-lo também, como indicativo de que ele não é popular, precisa ser especificado.

Sobre outras escolhas de tradução, podemos observar o excerto em que o narrador-jornalista, ao contar sua experiência com a tribo Krahô, relata uma passagem em que um dos indígenas o utilizou como vítima de suas “pegadinhas” e se fingiu de acidentado, dizendo que havia sido atropelado por um caminhoneiro, e que “queria indenização” (CARVALHO, 2002, p. 95). Indenizar, segundo Quadros, é “1 Dar indenização, compensação ou reparação a. 2 Compensar, ressarcir. v.p. Receber indenização, reparação”, portanto, percebo que o tradutor podia ser mais exato se traduzisse como *He claimed compensation for personal injury* em lugar do textual *He wanted to sue for damages* (CARVALHO, 2008, p. 114)⁸⁵, já que “sue” remete à formalização de queixa e não algo que se resolva na hora, mediante pagamento.

Em *Nove Noites*, o escritor utilizou a expressão pejorativa, extremamente ofensiva “mandar à puta que o pariu”, como se vê: “Tinha vontade de mandar o índio à puta que o pariu, mas não podia me indispor com a aldeia”. (CARVALHO, 2002, p. 96)⁸⁶. Tal expressão foi traduzida como *I wanted to tell the Indian to fuck off, but I couldn't alienate the village* (CARVALHO, 2008, p. 116)⁸⁷. Enquanto a expressão em português pode significar “vá para longe daqui” e ao mesmo tempo, carrega uma

⁸⁵ Ele queria processá-lo por danos. (Tradução minha)

⁸⁶ (Grifo meu).

⁸⁷ (Grifo meu).

ofensa à mãe do receptor, que é chamada de puta (garota de programa), a expressão em inglês *fuck off*, remete à ofensa apenas ao interlocutor, sem envolver sua progenitora. Imagina-se que a maior ofensa é a destinada à mãe, que possui a imagem de pura, virtuosa, em sociedades tradicionais e herdeiras de discurso religioso. Em língua inglesa utiliza-se a expressão “son of a bitch” (literalmente, filho de uma cadela), que também remete à ofensa à mãe do interlocutor. Portanto, o tradutor, intencionalmente ou não, suavizou em certa medida o discurso ao adotar a referida expressão.

Em “A frase ficou martelando a minha cabeça” (CARVALHO, 2002, p. 103), o tradutor optou por não utilizar de expressões idiomáticas tais como *take it into one's head/ get into one's head*, mas sim *I couldn't get the phrase out of my head*⁸⁸ (CARVALHO, 2008, p. 125). Essa escolha sugere, mais uma vez, a autonomia do tradutor no processo de reescrita da obra, ou seja, contribui para que ele esteja visível no texto.

No entanto, no fragmento abaixo, Moser (ou, possivelmente, a revisão editorial) utilizou, mais uma vez, o acréscimo de sentenças, como em: (...) *I still didn't understand why it was being performed or what it had to do with me*, possivelmente para enfatizar a indignação do narrador-jornalista em participar do ritual. Essa interferência do tradutor no texto é um procedimento da reescrita.

Texto de partida:

Bastou eu entrar de calção na roda para as mulheres se aproximarem por fora, com seus baldes e garrafas, cercando o círculo dos homens. Nós dançávamos em torno da fogueira de mãos dadas. Os índios cantavam. Eu esperava pelo pior. De repente, a roda parou e a cantoria também. Algumas mulheres com baldes e garrafas de água nas mãos se aproximaram, escolheram alguns homens e os levaram para o centro da roda, perto do fogo, onde eles abaixaram a cabeça, como numa reverência, e elas lhes despejaram os baldes e as garrafas, rindo a valer. Foi quando eu entendi o ritual, embora continuasse sem compreender a sua razão. As mulheres jogavam água nos homens a que estavam ligadas por laços de parentesco simbólico, classificatório, com os quais não podiam manter relações sexuais. O banho era uma cerimônia de explicitação e delimitação da interdição do incesto (CARVALHO, 2002, p. 104 – 105).

Texto de chegada:

As soon as I came into the circle in my boxer shorts, the women approached, carrying their bottles and buckets, surrounding the circle of men. We danced around the fire, holding hands. The Indians sang. I

⁸⁸ Eu não poderia tirar a frase da minha cabeça. (Tradução minha)

expected the worst. Suddenly, the dancing and the singing stopped. A few women approached with buckets and bottles, picked out a few men and took them to the middle of the ring, near the fire. The men bowed their heads, as if in prayer, while the women, laughing heartily, dumped water on their heads. That was when I understood what the ritual was about, though I still didn't understand why it was being performed or what it had to do with me. The women poured water on the men they were symbolically related to, the men with whom they could not have sexual relations. The bath was a ceremonial explication and delineation of the incest taboo (CARVALHO, 2008, p. 126 – 127).

Moser também optou pela transposição, isto é, por trocar as classes gramaticais das palavras, como em “A terceira noite foi um inferno” (CARVALHO, 2002, p. 106)⁸⁹, em que “inferno” é um substantivo, por *The third night was hellish* (CARVALHO, 2008, p. 128) em que *hellish* (infernai) é um adjetivo.

Outras estratégias de tradução também foram utilizadas por Moser, como a modulação do discurso, por exemplo, no trecho a seguir: “

Texto de partida:

Dona Heloísa escreve à mãe do etnólogo: ‘Ele parecia bem-disposto e feliz quando deixou o Rio’, e completa dizendo que nem os colegas de Columbia podiam imaginar tal desfecho (CARVALHO, 2002, p. 118)

Texto de chegada:

Dona Heloísa wrote to the ethnologist's mother: 'He seemed so happy, in such a good mood, when he left Rio.' She went on to say that his Columbia colleagues were equally surprised by his breakdown. (CARVALHO, 2008, p. 146)

Enquanto a frase em língua fonte tem como sentido que os colegas de Quain ficaram surpresos com o ocorrido (seu suicídio), a frase em língua meta tem como sentido a surpresa de seus colegas por seu “fracasso”.

Dentre as escolhas tradutórias, podemos observar no excerto abaixo:

Texto de partida:

Me ofereci para acompanhá-lo ao longo da primeira parte, um dia inteiro no lombo de animais. Pernoitamos no mato. Passamos a noite conversando. Talvez ele já soubesse, ou intuísse, o que estava por vir. Talvez quisesse se enganar. Os índios conheciam um brejo onde podíamos passar a noite. No final do primeiro dia, cortaram talos de buriti, construíram uma choupana que nos servisse de abrigo e fizeram fogo (CARVALHO, 2002, p. 125)

⁸⁹ (Grifo meu).

Texto de chegada:

I offered to stay with him during the whole first part of the trip, an entire day on the backs of the animals. We spent the night in the forest. We talked the whole night. Maybe he already knew, or could guess, what was about to happen. Maybe he was trying to fool himself. The Indians knew a well-watered place where we could spend the night. At the end of the first day, they cut palm fronds, built a thatched hut as shelter, and made a fire (CARVALHO, 2008, p. 155).

A palavra “mato” em “Pernoitamos no mato”, foi traduzida por “forest”: *We spend the night in the forest*. De acordo com Quadros (2005, p. 438), mato é: “1 Terreno inculto onde crescem plantas agrestes; charneca; brenha. 2 Conjunto de pequenas plantas agrestes. 3 *Bras.* O campo (por oposição à cidade); a roça”. Moser, ao traduzir esse termo por “forest”, utiliza-se de um sentido de floresta, constituído por árvores, mata densa, como observado em Agnes (2002, p. 250) “um ajuntamento espesso de árvores etc. cobrindo uma grande extensão de terra”⁹⁰. O sentido construído pela sentença em inglês é lógico pelo contexto, considerando que os personagens se encontravam dentro da mata, o que contribui para a construção de um vislumbre geográfico da Região Amazônica, cheia de matas densas.

Em “Os índios conheciam um brejo onde podíamos passar a noite”, a palavra “brejo” foi substituída por *well-watered place*, como observado: *The Indians knew a well-watered place where we could spend the night*. Dentro do contexto apresentado, ambas possuem sentido próximo. Entretanto, de acordo com Quadros, brejo é “1 Pântano; lameiro. 2 Terreno que só dá urzes; matagal. 3 *Fig.* Lugar frio” (2005, p. 98). Caso o tradutor optasse por maior proximidade de sentidos, ele poderia ter usado *marsh* que significa “uma área de terra baixa, molhada, macia, pantanal, lamaçal”⁹¹ (AGNES, 2002, p. 391). A escolha tradutológica de Moser resulta na imagem amazônica relatada como local de desbravamento. Os indígenas são retratados como conhecedores, como se conhece a palma das próprias mãos da região onde habitam.

Moser utilizou da estrangeirização (adotar a palavra em idioma estrangeiro), ao manter no texto de chegada o termo “cachaça” em língua portuguesa, como em Carvalho (2007, p. 156) *He jerked the piece of luggage where he had hidden the cachaça from the hands of one of the Indians [...]*. O tradutor poderia ter optado por outra palavra como *brandy*. Entretanto, ao manter a palavra em língua estrangeira,

⁹⁰ A thick growth of trees, etc. covering a large tract of land.

⁹¹ A tract of low, wet, soft land; swamp; bog

ele permite que a cultura receptora tenha a possibilidade de enriquecimento de vocabulário e também permite que a cultura brasileira seja transmitida, considerando que a produção de cachaça faz parte da história do país desde o Brasil Colônia. Além disso, torna o tradutor visível no texto, o que lembra ao leitor que se trata de uma tradução.

Ao que se refere ao seguinte trecho, em que o narrador-jornalista comenta sobre seu pai:

Texto de partida:

Ao que parece, pegou o dinheiro dela, ao mesmo tempo que passou a ser visto, sem nenhum constrangimento aparente e sem fazer nenhum esforço para evitar a humilhação à prima (ao contrário, tudo parecia muito deliberado), com uma mulher vinte anos mais moça, miss alguma coisa, que deve ter encontrado num bar para solteiros ou executivos, o que muitas vezes dá na mesma, e com quem me levou pela primeira vez na vida, sem que eu soubesse aonde estávamos indo, a um terreiro de macumba numa das visitas que me fez no Rio durante esse período. (CARVALHO, 2002, p. 137)

Texto de chegada:

He apparently started taking her money at the same time that he began to be seen with a woman twenty years younger, some sort of beauty queen, whom he must have met in one of those 'singles' or 'executive' bars. He made no effort to conceal the relationship or to avoid humiliating his cousin (to the contrary, it all seemed to be well thought-out). On one of his trips to Rio, he and this beauty queen took me, for the first time in my life and without telling me where we were going, to a place where Afro-Brazilian rituals were performed. They were terrifying to a child (CARVALHO, 2008, p. 171).

O tradutor utilizou acréscimos que se converteram em metalinguagem, quase como um verbete de dicionário. O primeiro é a substituição de “terreiro de macumba” por “lugar onde os rituais afro-brasileiros eram realizados”⁹², em que se entende que Moser buscou ser claro ao retratar a cultura brasileira. No entanto, tal explicação, transformando sintético em analítico, não necessariamente, precisaria ser feita no corpo do texto, pois ele poderia ter utilizado de notas explicativas, mantendo no texto “terreiro de macumba”. O segundo acréscimo é a inserção da oração “Eles eram apavorantes para uma criança”⁹³, resultante, da liberdade de interpretação e de interferência do tradutor, já que não consta no texto fonte. É válido ressaltar que a

⁹² *Place where Afro-Brazilian rituals were performed.*

⁹³ *They were terrifying to a child.*

expressão *beauty queen* faz referência a prostitutas, assim como o “miss alguma coisa” no trecho em português.

O texto de chegada também apresenta omissão em relação ao tipo de cabelo da personagem:

Texto de partida:

Bati a porta e caminhei até ela. Lia um conto de Machado de Assis, em português mesmo, para o velho de pijama azul-claro, sentado numa espreguiçadeira, com um cobertor sobre as pernas. Quando percebeu a minha presença, interrompeu a leitura e levantou o rosto, como se perguntasse o que eu queria. Não parecia muito simpática. Tinha o cabelo castanho-escuro escorrido até o meio das costas. E na mesma hora, sem que tivesse planejado nada, eu lhe disse que estava procurando alguém que pudesse ler em inglês para um vizinho inválido (CARVALHO, 2002, p. 149).

Texto de chegada:

I shut the door and went over to her. She was reading a story by Machado de Assis, in Portuguese this time, to an old man in light-blue pyjamas, seated in a lounge chair with a quilt over his legs. When she noticed my presence, she stopped reading and looked up, as if to ask what I wanted. She didn't seem very pleasant. Her dark brown hair reached the middle of her back. I quickly said that I was looking for someone who could read in English to a handicapped neighbour (CARVALHO, 2008, p. 186).

Em “Tinha o cabelo castanho-escuro escorrido até o meio das costas”, a palavra “escorrido” se refere a “liso”. A interpretação do tradutor foi *Her dark brown hair reached the middle of her back*, ou seja, referente a tamanho, que alcançava até o meio das costas, e a informação do tipo de cabelo ficou omissa. Embora tal detalhe não seja muito significativo, para a compreensão global do texto, não vejo motivo para a omissão.

É perceptível que o tradutor, apesar de ter utilizado de sua autonomia, buscou traduzir o texto de forma mais próxima do texto fonte, pois os sentidos, de forma geral, foram mantidos. Nomes próprios, como os das cidades, das tribos e das pessoas foram mantidos, bem como expressões políticas históricas como “Estado Novo”. *The Estado Novo and the war were over* (CARVALHO, 2008, p. 168)⁹⁴. Portanto, é notável que a interpretação por parte do tradutor é imprescindível para a proximidade entre as obras fonte e traduzida. Entretanto, a ausência de notas explicativas para esses termos requer do leitor que ele tenha conhecimento prévio

⁹⁴ (Grifo meu).

sobre eles, ou que pesquise, inclusive, a história do Brasil no período narrado no enredo, para que a compreensão não sofra nenhum tipo de comprometimento.

Por meio dessas análises podemos inferir que as decisões tradutológicas foram imprescindíveis para a construção da imagética amazônica, pois o tradutor optou, por vezes, pelo procedimento de estrangeirismo, o que não só o tornou visível na obra como também contribuiu para a difusão da cultura brasileira.

Considerações finais

A obra trabalhada nesta dissertação *Nove Noites* (2002) em comparação com sua tradução *Nine Nights* (2007), apresenta como cenário as relações culturais (indígenas/brasileiras e americanas) protagonizadas pelo personagem principal, Quain, e pelos indígenas da tribo Krahô. Tal contexto permitiu discutir as influências culturais ao se traduzir e também a construção da imagética amazônica e brasileira.

O objetivo deste trabalho foi o de pontuar as marcas tradutórias culturais presentes na obra, refletindo sobre as algumas escolhas do tradutor. Para tanto, o arcabouço teórico construído através da perspectiva dos estudos tradutológicos, semânticos e pós-coloniais foi fundamental para embasar as discussões apresentadas, como a imagem construída sobre a Amazônia além dos possíveis mecanismos de controle presentes na obra traduzida.

A língua é considerada um fator social, podendo sofrer variações e influências culturais, é constituída pelo contato com o outro, ou seja, pelas relações sociais, e se a língua é social e cultural, logo, a tradução é transmissão cultural. Assim, a língua, que é suscetível a modificações, supressões e acréscimos, constitui identidades humanas, as quais também não são definitivas.

Por meio dos estudos da tradução, de modo geral, é possível identificar como a cultura estrangeira é vista por sua congênere e como o tradutor se posiciona frente à obra fonte. A língua, nada mais é do que a mediadora entre culturas (numa perspectiva dos Estudos da Tradução). Também é compreensível que o tradutor tenha que se submeter a mecanismos de controle, tais como editora, interesses políticos e religiosos, que determinam se sua tradução será ou não publicada, ou censurada em partes.

Por meio da realização desta dissertação, inferi que a tradução pode fazer emanar variações interpretativas devido ao fato de o leitor/tradutor ser interpelado por diferentes ideologias que engendram diferentes reflexões do texto. Entretanto, parece haver uma linha “lógica básica”, uma espécie de *guideline* universalizante ditada pelos constituintes apriorísticos do texto, ou seja, diferentes interpretações serão válidas desde que possam ser comprovadas com elementos do texto. Portanto, exigir que o tradutor reproduza as intenções do autor na obra é inaceitável, pois, além de não ser possível conceber essa ideia, eles são de pessoas distintas que possuem diferentes visões de mundo.

Assim, a tradução é vista como reescrita, que também é considerada a manipulação do texto, podendo ser benéfica à sociedade por meio da introdução de novos conceitos ou gêneros, ou ser negativa por meio da distorção de sentidos.

A imagética amazônica é construída na obra “Nove Noites” pela representação da cultura indígena e também dos habitantes da zona urbana do Brasil. Os indígenas são apresentados como inferiores. Juízos de valor são aplicados pelo antropólogo de forma pejorativa tanto aos indígenas quanto às cidades e população brasileira de modo geral. E percebo que aquele Brasil que foi colonizado e “civilizado” pelos europeus, por meio da imposição religiosa, cultural e linguística ainda apresenta reflexos dessa colonização nos dias atuais, como a notória valorização do que é estrangeiro em detrimento do que é brasileiro.

Tais pressupostos podem ser constatados na obra *Nove noites* e confirmados em sua tradução, *Nine Nights*. Havia uma rejeição, por parte de Quain, da comida indígena, da vestimenta das pessoas que habitavam as cidades, de seus costumes em geral, e principalmente, das línguas brasileiras (indígenas e portuguesa brasileira). A partir dos estudos pós-coloniais, pude inferir que tal comportamento pode ser influência de uma cultura colonizadora (norte-americana e europeia), que não reconhece valor na cultura de povos colonizados.

E, como colonizador, dentre as ferramentas utilizadas por Quain apresentadas na obra é o uso de estereótipos. Um exemplo são as insinuações de que o povo brasileiro é preguiçoso e que herdou isso dos povos indígenas. Ele também se refere ao programa de compra de terras implantado pelo governo militar como um ato desenvolvimentista, entretanto, Quain não considerou os povos indígenas que foram relocados para outras áreas, por vezes, de maneira brusca e desrespeitosa.

As marcas tradutórias culturais possibilitaram a identificação de soluções utilizadas pelo tradutor como estrangeirismo (no uso da palavra *tapioca*), domesticação (a utilização do termo *ranch*, significando uma fazenda típica da região Norte-americana), transposições e omissões. Concordo com Costa (2016, p. 10) que “não importa a estratégia ou os motivos que orientam o fazer tradutório, o tradutor está sempre a imergir em culturas, esteja ele diretamente em contato com elas ou não”. Os termos utilizados para aproximar a obra traduzida da cultura receptora podem ser resultantes de mecanismos de poder, como editora, por exemplo, considerando que o tradutor tivesse interesse que sua tradução fosse publicada.

O tradutor optou por poucas variações e criações, mesmo assim, ele está visível na obra. Percebo que suas escolhas linguísticas e, principalmente, culturais são justificáveis por sua afinidade com a língua portuguesa, considerando que, além de fluente nessa língua, ele também conhece parte da cultura brasileira e tem grande admiração por Clarice Lispector, além de ser autor de uma obra sobre ela.

Quando lê a obra *Nine Nights*, no processo de figuração mental dos atores, assim como do cenário em que as ações transcorrem, o leitor tende a formar em sua imaginação um substrato narrativo daquilo que lê, através do processamento das informações que recebe do texto. Esse substrato, provavelmente enviesado, a julgar pelos posicionamentos assumidos na tradução, será a imagética amazônica que ele levará para outros ambientes discursivos e disseminará como factível, já que o leitor comum tende a não buscar filtrar as informações recebidas sobre culturas alheias à sua e esse descuido será fundamental para a geração de estereótipos de difícil reversão. É por esse motivo que estudos como o presente têm importância social, além de acadêmica, eles transcendem a esfera da contribuição teórica e invadem o campo da vida prática.

Precisamos cultivar o hábito de abordar criticamente os constituintes históricos que concorrem diuturnamente para moldar nosso perfil perante o mundo para evitar que sejamos tristes objetos de “exotizações”. Infelizmente, isso ocorre amiúde na América do Sul, (quintal de experiências dos ricos do Hemisfério Norte) e os mecanismos de degradação de culturas nacionais (através de recursos comunicacionais dos mais variados) não se deterá enquanto não assumirmos o protagonismo de nossa própria caracterização e representação perante o mundo.

Referências

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2012.
- AGNES, Michael (Ed.). *Webster's New World Dictionary and thesaurus*. United States of America: Wiley Publishing, 2002. (Monolíngue)
- AGUILERA, Vanderci de Andrade. Dialetologia e Toponímia. In: Mota, Jacyra Andrade; Cardoso, Suzana Alice Marcelino. (Org.). *Documentos 2: projeto atlas linguístico do Brasil*. Salvador: Quarteto, v.1, 2006, p. 129- 146.
- AGRA, K. L. de O. *Tradução e Representação da Amazônia: uma análise da obra de Charles Wagley, Amazon Town e de sua tradução para o português brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Linguística), Universidade Federal de Rondônia, Guajará, 2004.
- ALTHUSSER, L. *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado*. 3ª edição. Lisboa, Portugal. Editorial Presença/Martins Fontes. 1980.
- AMATTO, Natalia Balbi. *O estranho e o estrangeiro*. 2007. 38 f. Monografia apresentada como pré-requisito para conclusão do Curso de Bacharel em Letras: com ênfase em tradução – inglês, Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2007.
- ANTUNES, Irandé. *Língua, texto e ensino: outra escola possível*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.
- ARAÚJO, A. F. C. *Língua e identidade: reflexões discursivas a partir do diretório dos índios*. Maceió: EDUFAL, 2007. Disponível em: <https://books.google.com.br> Acesso em 14/01/2016.
- ARROJO, R. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. 5. ed. São Paulo: Ática, 2007.
- AUROUX, S. *A revolução tecnológica da gramatização*. Trad. Eni Puccinelli Orlandi. 2.ª Ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- AZEVEDO, Domingos S. de Campos. *Como ocorre a materialização discursiva da identidade gaúcha nas charges: um estudo discursivo sobre a determinação histórica dos processos semânticos nos jornais Correio do Povo e Zero Hora*. 2007. 223f. Tese (Doutorado em Engenharia de Produção). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/103197/246280.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em: 25/03/2016.
- BARBOSA, Heloísa Gonçalves. *Procedimentos técnicos da tradução: uma nova proposta*. Campinas, SP: Pontes, 1990.
- BASSNETT, Susan. *Translation Studies*. Routledge Taylor & Francis Group. London and New York: 2002. Disponível em: [http://www.translationindustry.ir/Uploads/Pdf/Translation_Studies,_3rd_Ed_-_Bassnett,_Susan_\(Routledge\).pdf](http://www.translationindustry.ir/Uploads/Pdf/Translation_Studies,_3rd_Ed_-_Bassnett,_Susan_(Routledge).pdf) Acesso em 29/04/2016.

_____. *Estudos da tradução*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003. Tradução de Vivina de Campos Figueiredo.

BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana de Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renata Gonçalves. 5ªimp. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

BENJAMIN, Walter. A Tarefa – Renúncia do Tradutor. In: HEIDERMANN, Werner (org). *Clássicos da Teoria da Tradução*. Antologia bilíngüe. Tradução de Susana Kampff Lages. Volume I. Alemão-Português. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2001.

BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Ed. da Unisinos, 2003.

CANÇADO, M. *Manual de Semântica: noções básicas e exercícios*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

CARVALHO, Bernardo. *Aberração*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Onze, uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Os bêbados e os sonâmbulos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Teatro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *As iniciais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Medo de Sade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Nove Noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Mongólia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *O sol se põe em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Nine Nights*. Trad. Benjamin Moser. London: Vintage Books, 2008.

_____. *O filho da mãe*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Reprodução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Trad, Noémia de Sousa. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1978. Disponível em: <https://escrivencia.files.wordpress.com/2014/03/aimc3a9-cc3a9saire-discurso-sobre-o-colonialismo.pdf> Acesso em 03/05/2016.

CONRAD, Joseph. *Heart of darkness*. Edited by Robert Kimbrough. New York: Norton, 1988.

COSTA, Andréa Moraes da. *A Dimensão da Cultura na Tradução: Uma Análise de The World is Burning: Murder in the Rain Forest e de sua Tradução para o Português*. 2006. Dissertação (Mestrado em Linguística), Universidade Federal de Rondônia, Guajará Mirim, 2006.

_____. *Tradutologia: uma breve visão de sua história e seus conceitos*. In: NENEVÉ, M.; MARTINS, G. *Fronteiras da tradução: cultura, identidade e linguagem*. São Paulo: Terceira Margem, 2009.

_____. *Patronagem: um diálogo entre os estudos da tradução e os estudos culturais*. Anais do SILEL. Volume 3, Número 1. Uberlândia: EDUFU, 2013, 09 p.

_____. *John Gledson reescreve Milton Hatoum: a teoria e a experiência da tradução cultural*. Tese (Doutorado Letras/DINTER UNESP/UNIR), Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2016, 187 f.

CONRAD, Joseph. *Heart of Darkness*. Editora Roads, 2013.

DUCROT, Oswald. *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes, 1987.

DWYER, Augusta. *Into the Amazon: Chico Mendes and the Struggle for the Rain Forest*. Firefly Books Ltd, 1992.

ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Experiências de tradução. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro / São Paulo: Record, 2007.

FANON, Frantz. *The Wretched of the Earth*. Penguin Books, London, 1961.

_____. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008. Disponível em: http://unegro.org.br/arquivos/arquivo_5043.pdf Acesso em: 03/05/2016.

FERRAREZI Jr. *Introdução à Semântica de Contextos e Cenários: de la langue à la vie*. Campinas: Mercado de Letras, 2010.

FIORI, Luis Eduardo. *Juana Inés de La Cruz: Literatura e emancipação*. 2013. 268f. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2013.

FOUCAULT, Michel. Retornar à história. In: *Ditos e Escritos II*. Trad. Elisa Monteiro. Organização e seleção de textos Manoel Barros da Mota. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

FRAGA, Sandra Madalena da Rocha. *Língua estrangeira moderna no vestibular: Que conhecimento linguístico é exigido nas provas de língua espanhola?* Porto Alegre, 2001.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *The Silence of the Rain*. Tradução Benjamin Moser. New York: Holt, 2002.

_____. *December Heat*. Tradução Benjamin Moser. New York: Holt, 2003.

_____. *A Window in Copacabana*. Tradução Benjamin Moser. New York: Holt, 2005.

_____. *Southwesterly Wind*. Tradução Benjamin Moser. New York: Holt, 2004.

_____. *Pursuit*. Tradução Benjamin Moser. New York: Holt, 2006.

GENTZLER, E. *Contemporary Translation Theories: 2nd revised edition*. Clevedon: Multilingual Matters, 2001.

_____. *Teorias contemporâneas da tradução*. Trad. Marcos Malvezzi. 2. ed. rev. São Paulo: Madras, 2009.

GIL, A. C. *Como elaborar projetos de pesquisa* 4. ed. São Paulo: Atlas, 2007.

GODARD, Barbara. Tradução como cultura. In: NENEVÉ, Miguel. *Fronteiras da tradução: cultura, identidade e linguagem*. São Paulo: Terceira Margem, 2009. p. 11-32.

GONDIM, Neide. *A Invenção da Amazônia*. São Paulo: Marco Zero, 1994.

HALL, S. *A identidade cultural pós-modernidade*. DP&A Editora, 1998.

Heart of Darkness. Direção: Nicolas Roeg. Produção: Luc Roeg, Rick Rosenberg, Robert W. Christiansen. Estados Unidos da América: 1994.

IBSEN, H. *Casa de Boneca*. Tradução de Cecil Thiré. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

JAKOBSON, R. *Linguística e Comunicação*. Tradução por Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 9.ed. São Paulo: Cultrix, 1977.

LACERDA, Patrícia F. A. da Cunha. Tradução e Sociolinguística variacionista: a língua pode traduzir a sociedade? In: *Tradução & Comunicação: Revista Brasileira de Tradutores*. Nº20. Ano 2010. p. 127-142.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007. Disponível em: <https://books.google.com.br> Acesso em: 24/03/2016.

LEFEVERE, A. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Tradução Claudia Matos Seligmann. Bauru, SP: Edusc, 2007.

LIMA, Andréia Mendonça dos Santos. *Tradução e pós-colonialismo: uma análise de Mad Maria de Márcio Souza e sua tradução para o inglês*. 115 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários), Universidade Federal de Rondônia, Porto Velho, 2013.

MELVILLE, Pauline. *The Migration of Ghosts*. Bloomsbury. USA, 2000.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

MILTON, John. *As traduções do Clube do Livro*. TradTerm, 3, 1996, p.47-65. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/tradterm/article/viewFile/49894/54000> Acesso em: 20/07/2015.

MIGNOLO, Walter. La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad. *En libro: La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Edgardo Lander (comp.) CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, Argentina. Julio de 2000. p. 246. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/mignolo.rtf> Acesso em: 27/05/2016.

MOSER, Benjamin. *Why This World: A Biography of Clarice Lispector*. USA: Oxford University Press, 2009.

NENEVÉ, M. *Olhares sobre a Amazônia – Looking at the Amazon*. Miguel Nenevé [et al]. São Paulo: Terceira Margem, 2001.

Nove noites, Bernardo Carvalho. Disponível em: www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=11590 Acesso em 31/07/2015.

ORLANDI, E. *As formas do silêncio no movimento dos sentidos*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.

_____. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

_____. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 7ª Ed. Editora Pontes, Campinas: SP, 2007.

O Pequeno Príncipe (Le Petit Prince). Direção: Mark Osborne. Produção: Dimitri Rassam, Aton Soumache e Alexis Vonarb. Brasil: 2015, (110 min.).

QUAIN, Buell. *The Flight of the Chiefs*. New York: J. J. Augustin, 1942.

_____. *Fijian Village*. With introduction by Ruth Benedict. The University of Chicago Press, Chicago, 1948.

PIZA, E. S. P. *O caminho das águas: Estereótipos de Personagens Negras por Escritoras Brancas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Com-Arte, 2006.

PRATT, M. L. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Trad. Jézio Hernani Bonfim. Bauru: EDUSC, 1999.

QUADROS, Jânio. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. São Paulo: Rideel, 2005.

RANGEL, Alberto. *Inferno verde (cenar e cenários do Amazonas)*. 4. ed. Tours: Typographia Arrault, 1927.

REISS, Bob. *The road to Extrema*. New York: Summit Books, 1992.

REVKIN, Andrew. *The burning season: The murder of Chico Mendes and the fight for the Amazon Rain Forest*. Island Press, 2004.

ROCANRI, Luiz. *O terror na poesia de Drummond*. Revista do IEB. N.43, set, 2006. p. 51 – 67. Disponível em: http://www.ieb.usp.br/publicacoes/doc/rieb43_site_1322178041.pdf Acesso em 08/04/2016.

Romeo and Juliet. Direção: Carlo Carlei. Produção: Ileen Maisel, Nadja Swarovski, Julian Fellowes. Estados Unidos da América: 2013.

SAID, E. W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SAINT- EXUPÉRY, Antoine de. *O pequeno príncipe*. Trad. Ferreira Gullar. 49ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 2013.

SAUSURRE, F. *Curso de linguística geral*. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. 34ª ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

SHAKESPEARE, William. *A Tempestade*. Introdução, tradução e notas por Fátima Vieira. Porto: Campo das Letras, 2001.

SHOUMATOFF, Alex. *O mundo em chamas: a devastação da Amazônia e a tragédia de Chico Mendes*. Tradução: Luiz Fernando Martins Esteves. São Paulo: Best Seller, 1990.

STUPIELLO, Érika Nogueira de Andrade. *O ideal e o real no ensino universitário da tradução*. Cadernos de Tradução, Florianópolis, v.1, n.17, p. 129-139, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/6858/6410> Acesso em: 20/07/2015.

TOMLINSON, H. M. *The Sea and the Jungle*. Illinois: The Marlboro Press, 1996.

VENUTI, Lawrence. *A invisibilidade do tradutor*. In: Palavra 3. (1995) 111-134. Trad. Carolina Alfaro. Rio de Janeiro, 1995.

_____. *Escândalos da tradução: por uma ética da diferença*. Trad. Laureano Pelegrin; Lucinéia Marcelino Villela; Marileide Dias Esqueda & Valéria Biondo. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2002.

WAGLEY, Charles. *Amazon Town: A Study of Man in the Tropics*. London: English Oxford University Press, 1976.